

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO**
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

**EL CUENTO DE HORROR FANTÁSTICO VISTO POR SEIS NARRADORES
MEXICANOS**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA**

PRESENTA

ISAÍ MEJÍA VILLARREAL

LECTORES

**DR. VICENTE FRANCISCO TORRES MEDINA
DR. ALEJANDRO CORTAZAR**

ASESORA
DRA. LILIA GRANILLO VÁZQUEZ

ESTA INVESTIGACIÓN RECIBIÓ FINANCIAMIENTO DEL PADRÓN NACIONAL DE POSGRADOS CALIDAD
DEL CONACYT
MÉXICO, D. F., A 29 DE ABRIL DE 2015.

Agradecimientos

A mis padres sin cuyo apoyo y paciencia la terminación de este trabajo no se habría podido concretar.

A mi asesora, la Dra. Lilia Granillo, por su apoyo en la elaboración de esta investigación y por sus valiosos aportes a mi desarrollo personal y profesional.

A mi lector, el Dr. Alejandro Cortazar, por su valioso apoyo en la revisión y corrección de este trabajo de titulación.

A mis profesores de la maestría Antonio Marquet, Alejandro Ortiz Bullé Goiry, Tomás Bernal, Christian Sperling, Ignacio Trejo Fuentes y al profesor Alejandro de la Mora que condujo el seminario de tesis donde nos ayudó a sacar adelante nuestros trabajos de titulación a todos los compañeros de la maestría.

A mis compañeros de generación Mónica, Yanira, Paty, Ana, Ismael, Arturo, Alejandro, Paco, Jorge, Mauricio y Fernando. Y a Mery que también formó parte de nuestro grupo y se volvió nuestra amiga y compañera.

A nuestro maestro el Dr. Vicente Francisco Torres que nos enseñó, entre otras cosas, que la literatura “es la creación suprema de la imaginación humana”.

Y a la Dra. María Elena Madrigal, que me proporcionó las herramientas básicas de la investigación literaria, sin cuyas valiosas enseñanzas este trabajo de titulación no habría podido llegar a buen término.

Entretanto un ser humano no haya aprendido a aceptar todas las mágicas posibilidades que nos ofrece la vida –aún aquellas que pudieran parecernos más inadmisibles y remotas–, uno no podrá tener la certeza de que ese ser existe plenamente, puesto que sólo de ese modo es como el hombre entra a formar parte de la vida tal cual es –poderosa y mágica, sorprendente–, y como, de paso, logrará honrar a Dios con justicia y rendir culto a su imaginación fantástica.

Francisco Tarío.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Introducción..... | 6 |
| I.- El cuento de horror fantástico..... | 8 |
| 1.1 Los orígenes del cuento de horror..... | 8 |
| 1.1.1 La novela gótica | 10 |
| 1.1.2 El romanticismo..... | 11 |
| 1.1.3 El cuento de horror realista..... | 14 |
| 1.1.4 El cuento materialista de terror..... | 17 |
| 1.2 Caracterización del cuento de horror..... | 20 |
| 1.2.1 Propuestas de definiciones del cuento de horror fantástico..... | 20 |
| 1.2.2 Diferencia entre terror y horror..... | 23 |
| 1.2.3 Estructura del cuento de horror..... | 25 |
| 1.3 Elementos del cuento de horror | 28 |
| 1.3.1 Atmósferas | 28 |
| 1.3.2 Personajes | 33 |
| 1.3.3 Temas | 41 |
| II.- Incursiones mexicanas | 46 |
| 2.1 El doble , el espejo y el fantasma: Francisco Tario..... | 47 |
| 2.1.1 El espejo como umbral de un mundo fantástico..... | 48 |
| 2.1.2 La reelaboración del doble..... | 52 |
| 2.2 La hechicera y la casa encantada: Carlos Fuentes | 58 |
| 2.2.1 La hechicera y la casa encantada..... | 59 |
| 2.2.2 El despertar de los dioses antiguos..... | 64 |

| | |
|--|------------|
| 2.3 Visiones fantasmagóricas: José Emilio Pacheco..... | 69 |
| 2.3.1 La mujer en el convento..... | 70 |
| 2.3.2 La rosa, el periódico y el alfiler | 74 |
| III.- Visiones desde la marginalidad..... | 79 |
| 3.1 Los abismos de la locura y la imaginación: Amparo Dávila..... | 79 |
| 3.1.1 La rana y su insoportable croar..... | 80 |
| 3.1.2 La mujer de los ojos azulados..... | 85 |
| 3.2 El horror sobrenatural y la muerte: Guadalupe Dueñas..... | 89 |
| 3.2.1 La salamandra y el alquimista | 90 |
| 3.2.2 El mazo, el caracol y la tarántula..... | 95 |
| 3.3 Una poética de la otredad: Emiliano González..... | 101 |
| 3.3.1 La mantis y su poder transformador..... | 101 |
| 3.3.2 Un descenso al inframundo..... | 106 |
| Conclusiones | 111 |
| Bibliografía..... | 118 |

Introducción

Dentro de la literatura mexicana, el cuento de horror fantástico ha sido considerado un género minoritario si no es que inexistente. Prueba de ello es la ausencia de artículos de divulgación científica, estudios académicos o antologías dedicadas al estudio de las obras más representativas de este género narrativo. En los pocos estudios que abordan el tema, se suele afirmar que el cuento de horror no existe en México o que lo que se ha escrito de esta temática carece de interés y valor.

A lo largo de este trabajo me he propuesto demostrar justamente lo contrario, es decir, que el cuento de horror fantástico existe, en efecto, en México y ha sido practicado por un conjunto de escritores poseedores todos ellos de una propuesta estética de un notable interés y valor. Si bien los antecedentes del relato de horror fantástico en la literatura mexicana se remontan a inicios del siglo XX (y aún al siglo XIX), considero que su etapa de consolidación ocurrió en la segunda mitad del siglo XX, de la mano de los autores de la llamada Generación de Medio Siglo.

Por ello, para esta investigación he decidido concentrarme en la obra publicada a partir de este periodo por tratarse de una época en la que ocurre un desarrollo importante de esta narrativa en la literatura mexicana. Los cuentos que conforman el corpus de mi análisis pertenecen a seis narradores que incursionaron dentro de este género narrativo. Algunos de ellos (Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco) son bastante conocidos aunque sus incursiones dentro del cuento de horror fantástico han sido poco estudiadas. Otros (Francisco Tario, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas y Emiliano González) son conocidos principalmente por especialistas o lectores interesados en la literatura fantástica pues su obra ha gozado de una difusión escasa y ha sido poco abordada en estudios críticos.

El trabajo está dividido en tres apartados. En el primero, titulado “El cuento de horror fantástico” establezco el marco teórico y contextual de mi investigación. El capítulo inicia con un breve panorama histórico donde explico los orígenes del relato de horror fantástico así como su proceso de gestación a lo largo de tres etapas: la novela gótica, el cuento de fantasmas y el relato materialista de terror. En la segunda parte de este apartado titulada “Caracterización del cuento de horror” propongo un marco teórico para mi investigación. Para ello, primeramente, reviso algunas de las propuestas de definiciones del género de

horror de los principales estudiosos que se han ocupado del tema, desde los clásicos como Todorov y Caillois hasta los autores contemporáneos como Noël Carroll y Stephen King así como los autores hispanoamericanos Rafael Llopis, Juan y Constantino Bértolo Cárdenas, Jaime Ricardo Reyes y Elton Honores. Posteriormente, hago una diferenciación entre dos términos que suelen confundirse, terror y horror. En el apartado titulado “Estructura del cuento de horror” analizo algunos aspectos característicos de este género literario como sus tramas argumentales, atmósferas y personajes, elementos que más adelante tomo como base para el análisis del corpus que conforma mi investigación.

En el segundo y tercer capítulos me ocupo ya propiamente del análisis de los cuentos de los narradores mexicanos. Los elementos analizados en cada cuento corresponden a la propuesta conformada en el marco teórico: la conformación de las atmósferas, personajes, temas así como las tramas argumentales de los relatos. Los autores cuya obra analizo en el segundo capítulo son Francisco Tario, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco, mientras que en el tercer capítulo me ocupo de Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas y Emiliano González. Finalmente, en el último apartado del trabajo, presento las conclusiones en las que ofrezco los resultados de mi análisis.

Capítulo I

El cuento de horror fantástico

1.1 Los orígenes del cuento de horror¹

El cuento de horror fantástico, tal como lo conocemos hoy en día, es el resultado de la evolución histórica de un género literario que se originó en la Inglaterra decimonónica con el surgimiento y auge de la novela gótica y se consolidó durante el siglo XIX con la aparición del relato de fantasmas o *ghost story*. Sin embargo, las raíces más hondas del género de horror se fundan en mitologías que provienen de épocas muy remotas. La conocida frase de H.P. Lovecraft no es gratuita: “la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido”.²

Desde los primeros tiempos, el ser humano se encontró cara a cara con lo aterrador. “El hombre primitivo, ante un mundo enemigo y terrible, se enfrentó con lo inexplicable, con lo insólito, con el misterio”³ emociones que constituyeron la base de ciertas creencias que se cristalizaron en los mitos fundacionales de todas las civilizaciones de la antigüedad. Es por ello que el horror aparece como un ingrediente del folklore de todas las culturas y en las narraciones orales, canciones, textos y crónicas de los pueblos primigenios. En el ensayo titulado “Historia del cuento clásico de terror”, Joan Escudé González explica que el horror fue un elemento de la cosmovisión de todas las culturas antiguas “desde la egipcia hasta la celta, cuyas leyendas fueron un medio para encontrar una explicación a las leyes físicas de un mundo que les resultaba hostil y espantoso”.⁴

Durante la Edad Media, muchos de estos mitos y leyendas originados en las culturas de la Antigüedad se mantuvieron vivos y se enriquecieron con la presencia de unos seres grotescos emergidos de la superstición popular como brujas, vampiros y hombres lobo, que

¹ Para ahondar en las diferencias de los términos miedo, terror y horror ver el apartado “Caracterización del cuento de horror”.

² H.P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, México, Fontamara, 1997, p. 7.

³ Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974, p.12.

⁴ Joan Escudé González, “Historia del cuento clásico de terror”. En línea <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/escude1.htm> (Consultado el 1 de febrero de 2014).

siglos más tarde poblarían las ficciones de los más afamados creadores del cuento de horror fantástico. Estas presencias sobrenaturales, producto de la imaginación medieval sumida en las tinieblas del oscurantismo, se mantuvieron vivas gracias a la tradición oral, principal antecedente de la escritura formal que siglos después se concretaría en el surgimiento de un nuevo género literario.

El siglo XVIII fue una etapa crucial en el desarrollo del cuento de horror, pues en esa época se dio una transformación radical en la visión del mundo y del hombre derivada del pensamiento racionalista de la Ilustración. Hasta ese momento, “lo sobrenatural perteneció al horizonte de expectativas del ser humano”⁵ o dicho de otra manera, los fantasmas, vampiros, espíritus y demás manifestaciones sobrenaturales formaron, de hecho, parte de la concepción de la realidad de una masa profundamente supersticiosa e ignorante. Pero en el siglo XVIII, el importante desarrollo de la mentalidad científica echó por tierra finalmente esas explicaciones mágicas de la realidad dando paso a una nueva concepción del mundo. Dicha transformación en el imaginario colectivo fue una condición indispensable para el surgimiento del cuento de horror. La paradoja resulta interesante: tuvo que imponerse la razón para dar paso al horror. O, más precisamente, el horror hubo de perder toda su verosimilitud para entrar en el terreno del arte y transformarse en una experiencia hasta entonces desconocida: la de proporcionar a los lectores un goce estético.

Afirma Rafael Llopis que, al huir del terror, el hombre se encontró cara a cara con el terror. La frase es afortunada porque resume de alguna manera el proceso de gestación del nuevo modo artístico. Si la modernidad se puede entender como la victoria de la razón sobre el pasado marcado por la superstición y el oscurantismo, el surgimiento de la literatura de horror representa la cúspide de ese proceso: “El hombre, que durante varios siglos se ha ido alejando del terror se encuentra de nuevo con él. Sin embargo, no se trata ya de un terror creído, sino de un terror gozado”.⁶ La ausencia de un peligro real ante el objeto temido genera un cierto tipo de placer estético. “El ánimo se llena de un horror delicioso que se acrecienta cuanto más pánico es suscitado en el intelecto, pero ese disfrute sólo es posible cuando el hombre, liberado ya de todas sus supersticiones, se siente a salvo,

⁵ David Roas, *De la maravilla al horror*, Pontevedra, Mirabel, 2006. p. 12.

⁶ Rafael Llopis, *Op. cit.*, p. 21.

seguro de no recibir daño alguno”.⁷ A partir del momento en el que lo sobrenatural no representa ya ninguna amenaza, las condiciones para el surgimiento del cuento de horror fantástico están dadas. Y es entonces cuando aparece la novela gótica, que no es otra cosa que la primera manifestación del horror, ya no como mito o creencia colectiva, sino como forma literaria dotada de su propia vitalidad y características que la definen como una creación original y novedosa.

1.1.1 La novela gótica

En los estudios que versan sobre los orígenes de la literatura de horror y aún en los que abordan la literatura fantástica, se suele establecer el surgimiento de la novela gótica como punto de partida de esa tradición. Lo cierto es que la novela gótica, así como las variantes que han derivado de ella tienen marcada su fecha de nacimiento en 1765, año en que ve la luz la novela *El castillo de Otranto* escrita por Horace Walpole. Si bien el valor literario de esa obra fundacional ha sido repetidamente puesto en entredicho, la novela posee un mérito indiscutible: el de haber sido la primera en poner en funcionamiento toda una maquinaria creada con el fin de producir esa sensación de miedo (aquella que brinda al lector un placer estético y es el fundamento de la literatura de horror).

Dicho engranaje, conformado principalmente por un castillo en estado ruinoso poblado por un conjunto de presencias espectrales, será retomado por los continuadores de la tradición gótica como Ann Radcliffe (1764-1826), Matthew Geegory Lewis (1773-1818) y Charles Robert Maturin (1782-1824). Un rápido recorrido por la producción de estos autores nos lleva a detenernos en tres o cuatro obras fundamentales: *Los misterios de Undolpho* de Radcliffe (1794), *El monje* de Lewis (1796) y *Melmooth el errabundo* de Maturin (1820), las cuales conforman el canon más representativo de lo gótico. Al leer las obras en su conjunto, se percibe una depuración gradual de las formas introducidas por Walpole, que coincide con un perfeccionamiento en los mecanismos utilizados por esos escritores para producir el miedo derivado del contacto con lo sobrenatural y, que en las obras de Maturin y Lewis, alcanzan sus momentos más estremecedores.

⁷ David Roas. *Op. cit.*, p. 60.

Existen investigaciones muy completas acerca de la novela gótica donde se señalan algunos de sus rasgos distintivos. Por ejemplo: la ubicación de las tramas en países apartados y épocas remotas que simbolizan un pasado sumido en la ignorancia y la superstición, el predominio de escenarios opresivos, oscuros, confinados y ruinosos, la presencia de personajes monstruosos o grotescos que poseen poderes sobrenaturales o han forjado pactos con fuerzas demoníacas que les permiten realizar actos reprobables (como Melmoth, el protagonista de la novela de Maturin, que obtiene una longevidad antinatural a cambio de vender su alma a Satanás) y el tratamiento de temas considerados “escabrosos” como la sexualidad reprimida, la crítica a la religión, la moral y las buenas costumbres de la época.

Quizá cabría preguntarnos cuál fue la aportación más relevante de la novela gótica a la narrativa de horror. La respuesta puede parecer evidente: le proporcionó un escenario propio, el castillo medieval, que se convirtió en el núcleo en el que convergieron todos los componentes que conformaron el universo del horror fantástico. Dicho hallazgo (que posteriormente será rebasado) permitió a esta primera generación de novelistas cautivar a un grupo de lectores fascinados por el horror, mismos que a partir de entonces comenzarían a mostrarse ávidos por participar de la nueva experiencia literaria.

1.1.2 El romanticismo

La novela gótica es el antecedente más relevante del cuento breve de horror. Sin embargo, habría de transcurrir aún un periodo considerable de tiempo para que ese género, hasta entonces en estado embrionario, alcanzara plena madurez. El romanticismo representa un segundo momento relevante dentro de ese proceso de gestación, pues en esta etapa el cuento de miedo adquiere algunos de sus rasgos distintivos y es practicado por muchos de sus principales artífices, quienes le dan forma y personalidad propias.

Por ello, no se puede pasar por alto este gran movimiento artístico que llegó a cimbrar el panorama literario. La historia es muy conocida: como reacción contra los cánones neoclásicos que pugnaban por el regreso a los moldes grecolatinos y el predominio de lo racional, didáctico y moralista como criterios de creación y juicio artístico, surge la ola romántica que invade todas las esferas del arte como la pintura, la música y la literatura con

su espíritu proclive a lo mórbido, lo truculento, lo inmoral y lo heroico. El hombre, que en nombre de la razón se había visto forzado a reprimir sus instintos, estalla irremediabilmente: el resultado es la configuración de una “nueva sensibilidad, individualista y pasional que define sus temas y personajes no por su altura moral, sino por su intensidad emocional”.⁸ Y, en efecto, los temas románticos son atrevidos, alejados del buen gusto, la ortodoxia, la razón o la sensatez. Las bajas pasiones, los deseos y gustos crueles son exaltados. El héroe romántico entra en escena: es sensible, seductor, pero vulnerable al desamor y por lo tanto rebelde, heterodoxo, frágil ante las tentaciones carnales y espirituales. La naturaleza, como prolongación y marco de ese individualismo alejado de toda medida es imprevisible y terrible y muestra también su lado oscuro y destructor. La noche, el crepúsculo, las tempestades y tormentas son espacios privilegiados, los montes, cavernas y parajes indómitos cobran protagonismo. El horror con todo su universo oscuro y terrible adquiere un gran impulso: la nueva sensibilidad romántica lo enaltece otorgándole un lugar preponderante.

En ese contexto, el relato de horror fantástico logra un desarrollo inusitado: al extenderse en todo el continente europeo, comienza a diversificarse adquiriendo distintos matices regionales. Dentro de este proceso se conforman dos tradiciones que a la postre se fusionan para formar el cuento de miedo en su versión ya madura: una de ellas es la inglesa, “más inclinada por lo sobrenatural y lo macabro”⁹ a la que Rafael Llopis denomina “raíz negra del cuento de miedo”, la otra es “fabulosa, sombría y se inclina por la fantasía poética y el humorismo melancólico”.¹⁰ Esa segunda corriente se denomina “raíz blanca” y se origina y desarrolla principalmente en Alemania.

De los autores alemanes que exploraron los sombríos territorios del horror hay que destacar la figura de E.T.A. Hoffman (1776-1822), creador de historias alucinantes donde lo real y lo fantástico se fusionan creando un miedo estremecedor y perdurable. *El hombre de arena* constituye un ejemplo muy acabado de la puesta en escena de las propuestas estéticas de su autor, que logra introducir lo imaginario en el mundo real para descender al nivel de la conciencia y confundir lo objetivo con lo subjetivo, con el fin de llegar a los estratos más primitivos del alma humana. Hoffman es sin duda el representante más

⁸ *Ibid.*, p.64.

⁹ Rafael Llopis, *Op.cit.*, p. 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

destacado de la traición germánica del relato de miedo. Existen otros autores capitales como Goethe y Novalis que exploran también estas temáticas, pero en sus obras el horror se trata más bien de una presencia minoritaria y no de un tema central como en el caso de Hoffman.

Por lo que toca a Inglaterra se suelen destacar dos novelas fundamentales en la época romántica: *Frankenstein* de Mary Shelley (1797-1851) y *El vampiro* de William Polidori (1795-1821). Publicada originalmente bajo la autoría de Lord Byron en 1819, pero escrita por su asistente, el médico John Polidori, *El vampiro* nos relata la historia de Lord Ruthven, un personaje que valiéndose de su apariencia seductora y personalidad atrayente logra engañar a sus víctimas y realizar los más abyectos crímenes. La historia logró un éxito importante y dio inicio a la tradición de las novelas de vampiros que alcanzaría su apoteosis con la publicación de *Drácula* del irlandés Bram Stoker. Por lo que toca a la novela de Shelley, no hay mucho que agregar que no se sepa ya. Valdría quizás la pena rescatar algunos rasgos de su personaje principal que se erige como el prototipo del héroe romántico: desolado por la imposibilidad de ser amado, el protagonista de la novela de Shelley se vuelve abyecto y cruel. La posibilidad de encontrar la felicidad le es negada, pues pronto descubre que es un monstruo conformado por las partes putrefactas de los cadáveres de otros hombres muertos. Agobiado por el dolor que le produce su condición de marginalidad, se vuelve un criminal despiadado que asesina a su propio creador. Sin embargo, al final lo aguarda una última posibilidad de redención: como los grandes héroes de las obras románticas, el monstruo surgido del laboratorio de Victor Frankenstein es derrotado por sus instintos más oscuros, pero su muerte está enmarcada por un acto noble, aceptar el castigo por los crímenes cometidos y poner remedio al propio sufrimiento.

Las novelas de Polidori y Shelley constituyen una especie de culminación de la etapa romántica, al menos en lo que toca al género de horror. La influencia de estas obras resultará decisiva: proporcionarán al imaginario de la literatura de horror fantástico personajes arquetípicos poseedores de una personalidad contradictoria y rasgos psicológicos complejos susceptibles de ser explotados. Temas nunca antes tratados o, al menos, nunca antes abordados con tanta profundidad, se abrirán a los nuevos creadores como ricas vetas que demostrarán el verdadero potencial del género y el relato breve de

horror, heredero de toda esa riqueza, estará finalmente en condiciones de alcanzar un desarrollo pleno.

1.1.3 El cuento de horror realista

Después de la etapa romántica, que implicó un proceso de diversificación del cuento de miedo, se dio una síntesis en la que se pudieron fusionar los elementos más relevantes de las dos tradiciones que lo habían conformado. Sin embargo, curiosamente, el afortunado artífice de esa unión no fue un europeo sino un estadounidense.

Edgar Allan Poe es uno de los creadores más destacados del género de horror. En sus relatos se logra la unión de las dos grandes raíces del cuento de miedo: la macabra y feérica propia de la tradición inglesa y la poética, fantástica y maravillosa derivada de las letras alemanas. Su obra es extensa y de gran factura, y en ella lo grotesco y lo terrorífico se convierten en la materia prima de un arte que se eleva a alturas poéticas. La obra de Poe puede, por sí sola, ser objeto de un estudio detallado. Por ello, más que abarcar su producción me interesa mencionar algunas de las innovaciones más importantes que aportó al desarrollo del cuento de horror fantástico.

En ese sentido habría que señalar, primero que nada, la brevedad. Si bien algunos de sus predecesores habían ya creado cuentos cortos, antes de la aparición de relatos clásicos como “La caída de la casa de Usher”, “El gato negro” o “La máscara de la muerte roja” los logros más acabados de esta literatura correspondían al género novelístico. En Poe el cuento alcanza y rebasa a la novela, constituyéndose, a partir de entonces en el medio de expresión natural de la narrativa de horror. Por lo que toca al tratamiento de temas y personajes la lista de aportaciones e innovaciones es también tan amplia que resulta inabarcable. Mencionaré algunas; la construcción de ambientes densos y compactos, la creación de atmósferas en las que lo maligno, perverso y demoníaco forman parte de la cotidianidad; la intensidad de las tramas y el manejo hábil de la tensión; lo inexplicable como parte de las circunstancias rutinarias; “lo hiperbólico (exageración de los rasgos más amenazantes de los personajes o ambientes), lo extrasensorial (realidades captadas por una agudización enfermiza de los sentidos) y lo extralógico (situaciones inexplicables que

rebasan toda comprensión)".¹¹ Poe explora las bases psicológicas del terror, y con ello "se desprende de muchos convencionalismos literarios: finales felices, valores morales y fórmulas artificiosas"¹² logrando prefigurar un "realismo" que en adelante será la principal apuesta de los continuadores del género.

Como ya he dicho, Edgar Allan Poe sienta las bases del proceso de evolución del cuento de horror fantástico, pero serán los autores victorianos quienes terminarán de perfeccionar el nuevo "modelo realista", que responderá a la necesidad de renovación de un esquema que ya se había agotado y no respondía a los cambios culturales de una sociedad que se había vuelto utilitaria y pragmática. El siglo XIX marcó la decadencia de la novela gótica. Los motivos y personajes del romanticismo habían pasado de moda y se habían desgastado. El público estaba saturado de castillos y alaridos de ultratumba: las viejas fórmulas ya no lo asustaban porque las conocía de memoria. Pero los lectores se habían aficionado al horror. Por ello, el género no desapareció, sólo se transformó para adecuarse a las nuevas necesidades de unos lectores con un horizonte de expectativas diferente. El resultado fue la aparición del cuento breve de fantasmas o *ghost story*, que prefigura ya al relato de horror moderno y que posee tres rasgos esenciales: "la brevedad, el humorismo y el realismo"¹³. La brevedad, que ya podemos encontrar en algunos cuentos románticos, se consolida a partir de la era victoriana. Los autores se dan cuenta que resulta ya difícil mantener el interés de un público escéptico a lo largo de muchas páginas y el cuento de horror fantástico se consolida en su forma más compacta.

Por lo que toca al humorismo, está relacionado con la incredulidad del público a la que se enfrentaron los cuentistas victorianos. Para vencer su escepticismo, los personajes tenían que volverse también escépticos: "en consecuencia, los escritores fabricaron un lenguaje preciso que fuera envolviendo en humor su alta dosis de improbabilidad, logrando que los lectores aceptaran situaciones extrañas y hasta absurdas".¹⁴ El realismo fue la consecuencia de todas esas transformaciones. Atrás quedaron los paisajes exóticos asociados a un pasado lejano y desconocido. Los nuevos cuentos de horror se situaron en escenarios cotidianos, entre la gente común y corriente y, como consecuencia, los lectores se identificaron con

¹¹ Jaime Ricardo Reyes, *Op.cit.*, p.82.

¹² *Ibid.*, p. 82.

¹³ Rafael Llopis, *Op.cit.*, p. 141.

¹⁴ *Ibid.*, p. 142.

ellos. Pero todo ese marco no era más que un astuto truco: los lectores, fascinados, se dejaban engañar, pero de pronto, sin darse cuenta, se encontraban de súbito frente al horror que los aguardaba, surgido de un modo tan convincente e inesperado, que creían en él.

El irlandés Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) y el británico Montague James (1862-1936) fueron los principales representantes del cuento de horror realista pero también se les sumaron otros escritores de la época como Oscar Wilde (1854-1900) Charles Dickens (1812-1870), Rudyard Kipling (1865-1936), Robert Louis Stevenson (1850-1894) y Henry James (1842-1916), estos últimos, autores de dos novelas breves muy significativas: *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr Hyde* y *Otra vuelta de tuerca*, que si bien no pertenecen a los terrenos del cuento breve, alcanzaron tal fama y calidad que es necesario tomarlas como un referente importante de esta literatura. Y justamente con otra novela cerraré este apartado, la obra en cuestión es tal vez la más influyente en la historia de la literatura de horror y su autor es contemporáneo de los escritores antes mencionados.

Por supuesto, me refiero a *Drácula* del irlandés Bram Stoker (1847-1912). Publicada en 1897, *Drácula* continúa la tradición del vampirismo que, para entonces ya había sido tratada por Maupassant, Poe, Gautier y Polidori. La novela está basada en un personaje verídico, Vlad Tepes, un príncipe rumano que, en el siglo XV mandó decapitar a sus opositores, destruyendo sus aldeas y propiciando actos caníbales en los que él mismo participó. La trama es bastante conocida así que me limitaré a mencionar algunos de sus méritos literarios que Jaime Reyes resume de manera acertada: “el sado-masoquismo, la sensualidad, la fascinación por lo desconocido, la persecución y el suspenso por la presencia de la entidad vampírica”.¹⁵ Además de “la verosimilitud de su ambientación, la progresión de los elementos fantásticos y la construcción de su protagonista, que rebasa el marco de la propia novela convirtiéndose en símbolo de lo maligno en la cultura universal”.¹⁶ Con *Drácula* se cierra el ciclo de la literatura de horror realista y se deja el terreno abonado para la aparición del “cuento materialista de terror”¹⁷ del que H.P. Lovecraft será el representante más notable. Pero la novela de Bram Stoker se erige como una obra inmortal por encima del resto de las creaciones de sus contemporáneos,

¹⁵ Jaime Ricardo Reyes, *Op.cit.* p. 86.

¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁷ El término fue acuñado por el escritor francés Jacques Bergier (1912-1978).

alcanzando un lugar propio no sólo en la historia literatura de horror sino en el marco más amplio de la literatura universal.

1.1.4 El cuento materialista de terror

El siglo XX es el escenario de una nueva mutación del cuento de horror fantástico a manos de escritores como Arthur Machen (1863-1947), Algernon Blackwood (1869-1951) y Howard Phillips Lovecraft (1890-1927). Heredero de una larga tradición en la literatura de miedo, Lovecraft reelaboró algunos de los temas creados por sus predecesores conformando su propia propuesta estética. Pero antes de hablar acerca de las innovaciones que introdujeron Lovecraft y sus contemporáneos me detendré en el contexto que las hicieron posibles.

Como ya he mencionado, durante el siglo XIX adquirió popularidad el cuento de fantasmas o *ghost story* caracterizado por la brevedad, el humorismo y realismo. Pero al igual que ocurrió con la novela gótica en la época victoriana, a principios del siglo XX el modelo realista comenzaba a sufrir un cierto desgaste. El mundo se transformaba de forma vertiginosa: en Europa, las convulsiones sociales y políticas, junto con los rápidos adelantos de la ciencia “empezaron a producir un sentimiento colectivo de cataclismo inminente, hundimiento del mundo tradicional estático y total subversión de los valores culturales y morales”.¹⁸ El arte, en todas sus manifestaciones, reflejó estas crisis y el cuento de miedo no fue la excepción. Para adaptarse a las nuevas condiciones, el género debía actualizarse de acuerdo con las exigencias de la nueva realidad. Lovecraft advierte que:

cuando se utilizan imágenes y métodos demasiado convencionales, no se logra transmitir emoción alguna puesto que el lector está tan familiarizado con sus lecturas previas, que no consigue representarse los sucesos relatados, que se convierten en meras repeticiones congeladas de imágenes de madera, archisabidas y rutinarias, que además se conocen clara y aburridamente como tales.¹⁹

¹⁸ Rafael Llopis, *Op.cit.*, p 192.

¹⁹ H.P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, p. 32.

A principios del siglo pasado, eso le estaba sucediendo a los moldes victorianos. Y, como respuesta a ese agotamiento, el cuento de horror comenzó a sufrir tres cambios estructurales: la transformación de personajes, la ambientación de las historias en épocas arcaicas y la búsqueda de un sustento de los relatos en los presupuestos de la filosofía y de la ciencia. Por lo que toca a la transformación de los personajes, los cambios se dieron en un paulatino desplazamiento de las figuras recurrentes de las que habían abusado los cuentistas victorianos: muertos y fantasmas que si bien, no desaparecieron sí perdieron popularidad. La segunda transformación se dio en el plano de la ubicación temporal: los relatos de horror retrocedieron hasta épocas primigenias de tinieblas y oscuridad elemental.

Los miedos más antiguos del hombre “resucitaron como arte nuevo que traducía el apocalipsis intuido por la angustia del hombre moderno. Las imágenes y representaciones más arcaicas se convirtieron en materia del novísimo arte”.²⁰ Finalmente, los elementos terroríficos tuvieron que apoyarse cada vez más en las hipótesis científicas para darles mayor verosimilitud. El resultado fue un proceso simultáneo de “racionalización en la forma y *arcaización* del contenido cuyo desenlace fue el cuento materialista de terror”²¹ que en Lovecraft alcanzaría la plenitud y luego desembocaría en la ciencia ficción.

Arthur Machen (1863-1947) es el principal precursor de estas transformaciones. En sus obras como *El gran dios pan*, el hombre se enfrentó a sus miedos más antiguos: el terror a fuerzas cósmicas y potencias de la naturaleza primordial que producen una inhibición temporal y voluntaria del juicio crítico y una liberación de los terrores ancestrales. Algernon Blackwood (1869-1951) fue el segundo precursor del relato materialista de terror. Valiéndose de las filosofías esotéricas y conocimientos de ocultismo, intentó dar verosimilitud a unos cuentos en los que argumentó la posibilidad de la existencia de unas formas de vida ajenas a nuestros patrones biológicos. Machen y Blackwood, junto con otros contemporáneos suyos como Ambrose Bierce (1842-1913) sentaron las bases del cuento materialista de terror. Sin embargo, fue el escritor norteamericano H.P. Lovecraft quien perfeccionó ese modelo, logrando conformar una propuesta estética que es todavía una de las más influyentes dentro del ámbito del horror fantástico.

²⁰ Rafael Llopis, *Op.cit.*, p.195.

²¹ *Ibid.*, p.195.

Howard Philips Lovecraft fue el último gran revolucionario del cuento de horror y una de sus principales aportaciones fue la creación de un universo propio, con una geografía y mitología particulares. Lovecraft dio vida a unas criaturas milenarias provenientes de una dimensión inexplorada: seres amenazadores que pretendían aniquilar a los hombres y dominar el planeta. Se suele dividir su obra en dos etapas. La primera, abarca sus cuentos y novelas tempranas y la segunda, comprende el ciclo de los mitos de Cthulhu, conformada por un conjunto de textos creados por el propio Lovecraft y sus seguidores. Los mitos *Lovecraftianos* están formados por una compleja teogonía creada con el afán de explicar, mediante una historia pretérita los orígenes del horror que hoy vislumbramos. Lovecraft creó sus propias deidades. Ideó también espacios para una sacralidad perversa. Para Jaime Reyes los mitos de Cthulu condensan todo aquello que puede ser la terrible explicación del mal que nos circunda “criaturas de los mares, brujos que sacrifican infantes, hombres que traspasan su existencia a otras dimensiones, todas esas abominaciones puestas antes del hombre, como lo primero y lo fundamental en la evolución del universo”.²²

Lovecraft se vale de los fenómenos naturales como manifestaciones de un poder maligno que acaba apoderándose de todo a su alrededor. Si sus personajes tienen siempre al inicio una actitud de escepticismo o curiosidad, al final terminan sumidos en la desdicha o la locura. Sus protagonistas siempre son víctimas, no hay finales felices. En sus relatos el género de horror alcanza su cumbre más alta. “El lector experimenta un terror casi insoportable y difícil de sobrepasar, que se apropia de él desde las primeras líneas y no lo libera hasta el final. Crea situaciones, paisajes, crímenes y atmósferas absolutamente aterradoras”.²³ Con este autor culmina el ciclo evolutivo del cuento clásico de horror y termina también nuestro recorrido por su proceso de gestación. A lo largo de sus tres etapas principales (novela gótica, cuento de horror realista, cuento materialista de terror) se conformaron los elementos característicos del género: personajes, ambientes y temas que, con el paso del tiempo, formaron un imaginario muy rico. En el siguiente apartado haré una revisión de esos elementos.

²² Jaime Ricardo Reyes, *Op.cit.* p. 94.

²³ *Ibid.*, p.94.

1.2 Caracterización del cuento de horror

En la primera parte de este trabajo se realizó un recorrido histórico para conocer el proceso de gestación del cuento de miedo. Ahora se analizarán algunos de sus rasgos distintivos. Primeramente se revisarán las propuestas de definiciones del cuento de horror fantástico, posteriormente se diferenciarán los conceptos terror y horror, dos términos que suelen ser confundidos o usados como sinónimos pero que poseen un significado diferente. En el apartado “estructura del cuento de horror” se analizarán las tramas argumentales más comunes del cuento de miedo. Finalmente, en el apartado titulado “elementos del relato de horror” se revisarán las atmósferas, personajes y temas más representativos de este género literario.

1.2.1 Propuestas de definiciones del cuento de horror fantástico

Dentro de la literatura fantástica, uno de los géneros que han sido menos estudiados ha sido el relato de horror. Si bien existen algunos trabajos considerados canónicos en los que se ha abordado el tema, la mayoría de estas aproximaciones se caracterizan por ser trabajos de carácter histórico en el que se enumeran una serie de autores y obras como lo hace por ejemplo H.P. Lovecraft en *El horror sobrenatural en la literatura* o bien aproximaciones teóricas que abordan el horror como un componente de la literatura fantástica. Sin embargo, es notable la inexistencia de estudios que aborden el relato de horror desde el punto de vista estructural, concentrándose en los elementos que lo conforman y distinguen de otros discursos o géneros colindantes como podrían ser, por ejemplo, la literatura fantástica o la ciencia ficción. Existen, sin embargo, algunas aproximaciones teóricas a este tema, algunas abordan al cuento de horror como un subgénero de la literatura fantástica y otras intentan definirlo como un género separado de esta narrativa, con sus propias características y elementos distintivos. En este apartado recojo algunas de las definiciones propuestas por los autores que han estudiado el cuento de horror como un género autónomo o que lo han enmarcado dentro del concepto más amplio del relato fantástico.

En su célebre ensayo “Del cuento de hadas a la ciencia ficción” Roger Caillois ubica al horror como un componente del género fantástico. Para el teórico francés los relatos

fantásticos “se desenvuelven en un clima de terror y terminan inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe”.²⁴ Para Callois lo fantástico se caracteriza por su irrupción en un universo ordenado cuya solidez se pone en entredicho: “lo fantástico irrumpe en el corazón de un universo perfectamente ordenado, supone la solidez del mundo real para mejor devastarlo”²⁵. Todo parece tranquilo, “y he aquí que de pronto se despliega lo inadmisible. Llegado el momento, contra toda posibilidad de verosimilitud. Entonces las certezas mejor asentadas vacilan y el espanto se instala”.²⁶

El horror, para Caillois, vendría a ser el sentimiento que se produce ante esta irrupción súbita de unas fuerzas desconocidas o incontrolables. La ciencia, nos dice el teórico francés, modifica en gran medida la condición humana pero, por ello, vuelve sus fronteras más nítidas. “Más poderes son asegurados al hombre, pero las fronteras del más allá no parecen sino más temibles. De su noche surgen espectros dispuestos a apoderarse del vivo en el momento más inesperado”.²⁷ De allí lo que Caillois llama “lo fantástico de terror” es decir “la irrupción de las fuerzas maléficas en el universo domesticado que las excluye”.²⁸ El cuento fantástico concluye Caillois “posee una mitología suscitada por el deseo del miedo y el escalofrío”, un miedo cuyos estragos afectan un mundo cuyas leyes se creían inflexibles. Aquí el miedo es un placer, una suerte de “apuesta con lo invisible donde lo invisible no vendrá a reclamar su parte”, para ponerlo en las palabras de Caillois. Subsiste, sin embargo, un margen de incertidumbre que el escritor se dedica a dosificar. “Las pruebas circunstanciales del relato verosímil sirven como telón de fondo necesario para la irrupción del elemento desconcertante. El escepticismo del héroe cede ante la manifestación del hecho inexplicable”.²⁹

En su *Introducción a la literatura fantástica* Tzvetan Todorov también hace algunas reflexiones sobre el horror. Para Todorov lo fantástico es la vacilación que se experimenta ante un fenómeno sobrenatural: “hay un fenómeno extraño que se puede explicar de dos maneras, por causas naturales y por causas sobrenaturales. La posibilidad

²⁴ Roger Caillois, “Del cuento de hadas a la ciencia ficción” en *Imágenes Imágenes*, Barcelona, EDHASA, 1970. p.11.

²⁵ *Ibid.*, p.13.

²⁶ *Ibid.*, p.13.

²⁷ *Ibid.*, p.24.

²⁸ *Ibidem.*, p.24.

²⁹ *Ibidem.*, p.29.

de vacilar entre ambas posibilidades crea el efecto fantástico”.³⁰ Ahora bien, para Todorov el horror no necesariamente va ligado a este efecto fantástico si bien pueden existir algunos casos en los que en que ambos componentes se combinen. Al respecto explica Todorov: “Este sentimiento de temor o perplejidad es invocado a menudo por los teóricos de lo fantástico, aun cuando la doble explicación posible sigue siendo en nuestra opinión la condición necesaria del género”.³¹ En ese sentido, según Todorov la sensación de miedo o temor no nos permite identificar el género fantástico. “Hay cuentos de hadas que pueden ser de terror y por otra parte hay relatos fantásticos en los que está ausente todo temor por lo que, si bien el temor se relaciona a menudo con lo fantástico, no es una condición necesaria de su existencia”³² Es decir que, según Todorov el horror puede ser un elemento característico de algunos relatos fantásticos, pero no es una condición necesaria para su existencia.

Entre los autores que han ocupado del horror como un género autónomo se encuentra H.P. Lovecraft quien propone una definición del cuento de horror sobrenatural. Para Lovecraft el horror se define primordialmente por el efecto que su lectura provoca. Así, los auténticos cuentos de horror son aquellos en los que se respira una atmósfera de expectación y temor ante el más allá además “han de estar presentes unas fuerzas desconocidas y tiene que existir una sugerencia de la suspensión o derrota de las leyes de la naturaleza, que representan nuestra única salvaguarda en contra de los asaltos del caos y de los demonios del espacio insondable”.³³ Para Lovecraft la atmósfera es el elemento que define el género de horror debido a que su criterio final de autenticidad reside en la impresión que éste pueda provocar. Por consiguiente, no podemos juzgar un cuento de horror por las intenciones del autor o la mecánica de la trama sino “a través del nivel emocional que es capaz de alcanzar en sus elementos sobrenaturales”.³⁴ Si se sugieren las adecuadas sensaciones “cabe admitir que su efecto lo hace merecedor de los atributos de la literatura sobrenatural”.³⁵ El único comprobante de lo sobrenatural es saber si suscita o no en el lector “un hondo sentimiento de espanto al contacto de unos elementos o fuerzas

³⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p.24.

³¹ *Ibid.*, p.24.

³² H.P.Lovecraft, *Op.cit.*, p.11.

³³ *Ibid.*, p.11.

³⁴ *Ibid.*, p.11.

³⁵ *Ibid.*, p.11.

desconocidas, una actitud sutil de acecho. Y, naturalmente, cuanto mejor evoque esa atmósfera todo el cuento tanto más se le puede adscribir a ese tipo de literatura”.³⁶

En esta misma línea que Lovecraft se encuentra Rafael Llopis quien define el relato de horror como “aquel cuya finalidad es producir miedo con el fin de proporcionar un placer estético”.³⁷ Para Llopis, los cuentos de miedo deben poseer dos elementos distintivos: “un efecto emocional y un elemento intelectual”³⁸ cuya existencia se debe a que van destinados a un público lector que es también escéptico.

Como Lovecraft, Noël Carroll también propone una definición del cuento de miedo a partir de las emociones que éste provoca en los espectadores. Para Carroll los géneros de suspenso, misterio y horror derivan sus nombres de los efectos que buscan provocar “esto es, un sentimiento de suspenso, misterio y terror que constituye su marca identificativa”.³⁹ Según el teórico norteamericano el terror es uno de aquéllos géneros en los que las respuestas emotivas del público ocurren de forma paralela a las reacciones de los personajes: “Al igual que las obras de suspenso, las obras de terror están destinadas a provocar cierta clase de efecto. En el caso de la literatura de terror este efecto se denomina terror-arte”.⁴⁰ Para Carroll el terror-arte es un “estado emocional” que implica una agitación y perturbación, el miedo, el escalofrío y la parálisis son algunas de emociones que están asociadas a este estado emocional, según el teórico norteamericano.

1.2.2 Diferencia entre terror y horror

Conviene resaltar la diferencia entre terror y horror, dos términos que se utilizan indistintamente si bien tienen un significado diferente. El miedo es el sustento del terror y el horror. Según Saúl Rosas, el miedo es un sentimiento que deriva de una acción que rompe la cotidianidad. Aparece cuando nuestra razón es atacada por un elemento que se sale de nuestro esquema de ideas. “La reacción natural puede variar de mil maneras: desde un grito, una carrera acelerada, hasta la defensa inmediata en forma violenta hacia aquello

³⁶ *Ibidem.*, p.11.

³⁷ Rafael Llopis, *Op.cit* p. 25.

³⁸ *Ibid.*, p.54.

³⁹ Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Machadolibros, 2005, p.43.

⁴⁰ *Ibid.*, p.44.

que ha alterado nuestro esquema consciente”.⁴¹ El miedo es alimentado por situaciones, imágenes, hechos y palabras traumáticas que quedan guardadas en nuestro inconsciente desde la infancia y están listas para revelarse en una atmósfera adecuada para su aparición.

Cuando hablamos de terror y horror nos referimos a dos diferentes clases de miedo que se distinguen, no tanto por su grado de intensidad como por las emociones que buscan provocar. Según el diccionario de la lengua española, el término terror se define como un miedo particularmente intenso. Etimológicamente, el vocablo proviene del francés *terreur* que deriva a su vez del latín *terrere* que significa espantar o aterrar. El horror, a su vez, es definido como un sentimiento provocado por un hecho terrible o espantoso, que normalmente es acompañado de un estremecimiento y temor. Según Elton Honores, autor de un estudio sobre el cuento de terror en Perú, el terror “es el miedo que supone el momento previo a la presencia del hecho que altera el orden natural. El terror es el sentimiento que provoca el encuentro cara a cara con lo aterrador y el horror es la contemplación de ese hecho sobrenatural que provoca una suerte de fascinación”.⁴²

Por su parte, Norma Lazo, autora de *El horror en el cine y la literatura* señala que el horror “se define como un movimiento interno de asombro ligado al suspenso”.⁴³ El terror, en cambio “es miedo, espanto de la forma más elemental”. El horror es una sensación mental, el terror es un sentimiento primario, es el sobresalto producido por un hecho en particular. Saúl Rosas se ocupa también de la diferencia entre terror y horror. Para Rosas ambas categorías parten de la misma emoción, el miedo, pero lo que varía es su grado de intensidad. El terror es la primera aparición del miedo, es un sentimiento dañino y puede ocurrir de forma individual o colectiva. En el terror hay agresión, es poder acumulado que de pronto se descarga y destruye todo lo que toca, se muestra en el ataque y la reacción natural contra él. “El terror es la respuesta física, irracional e inmediata del sujeto ante el hecho que le provoca miedo. Es el pánico ante un poder maligno que todo lo destruye. Se manifiesta en la huida o, cuando se tienen fuerzas para enfrentarlo, en la resistencia”.⁴⁴

El horror, en cambio, es una emoción que, aunque nos provoca temor también ejerce en nosotros una poderosa fascinación: “el horror es también una emoción producida por un

⁴¹ Saúl Rosas, *El cine de horror en México*, Buenos Aires, Lumen, 2003, p.26.

⁴² Elton Honores *La civilización del horror: el relato de terror en el Perú*, Lima, El lamparero alucinado, 2013, pp. 43-44.

⁴³ Norma Lazo, *El horror en el cine y la literatura*, México, Paidós, 2004, p.37.

⁴⁴ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México. F.C.E., p.50.

miedo, pero en este caso se trata de una clase de miedo que nos atrapa y fascina porque nos coloca ante la presencia de un hecho mágico y misterioso que, aunque nos asusta, también nos atrae”.⁴⁵ El horror “es querer participar de ese algo, es un sentimiento que nos hace ver que aquello dañino y desconocido es también fascinante. Es un sentimiento que nos domina e impide la huida, actúa sobre nuestro inconsciente y nos inmoviliza”.⁴⁶ Como afirma Octavio Paz, el horror:

es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción. Pues la estupefacción no se manifiesta en forma de terror —el echarse hacia atrás— el horror nos paraliza porque su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo. Y esa presencia es horrible porque en ella todo se ha exteriorizado.⁴⁷

En ese sentido, el horror es el triunfo de la fascinación que nos provoca la contemplación y disfrute el miedo por medio del arte. Es la derrota del terror por el poder de la imaginación.

1.2.3 Estructura del cuento de horror

En este apartado examinaré algunas de las tramas argumentales del cuento de miedo con el fin de utilizarlas como punto de referencia para el análisis de estos relatos. Para ello, me apoyaré en el trabajo de Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Cabe mencionar que ese autor estudia principalmente al cine y novela de terror estadounidenses, por lo que su propuesta está determinada por las características específicas de ese corpus. Sin embargo, dado que su estudio es uno de los más completos que se han hecho del género de terror, considero pertinente tomarlo como punto de referencia para mi investigación. Además del trabajo de Carroll, examinaré la propuesta de Jaime Reyes, un autor que hace un estudio teórico y didáctico del género de horror fantástico. Esta segunda propuesta tiene la ventaja de estar constreñida al cuento aunque posee muchos elementos en común con la estructura argumental planteada por el filósofo norteamericano.

⁴⁵ *Ibid.*, p.50

⁴⁶ *Ibid.*, p.50.

⁴⁷ *Ibid.*, p.50.

Noël Carroll examina las tramas argumentales más usuales del género de horror fantástico. Concluye que los relatos y novelas de miedo poseen una estructura narrativa en común, aunque con distintas variantes. Esta estructura, a la que Carroll llama trama del descubrimiento complejo “está conformada por cuatro movimientos o funciones esenciales que son: presentación, descubrimiento, confirmación y enfrentamiento”.⁴⁸ La presentación es la primera manifestación de lo sobrenatural. En los relatos donde aparece la figura del monstruo, su irrupción en escena puede ser inmediata o gradual, es decir, el público puede identificarlo en una escena inicial del relato, o bien su presencia puede revelarse poco a poco (mediante distintas pistas a la manera de un cuento policiaco).

La fase de descubrimiento implica una confrontación directa entre los personajes y el elemento sobrenatural y sucede cuando la identidad y naturaleza de los acontecimientos es revelada. Puede existir como una sorpresa para los personajes o ser parte de una búsqueda deliberada “cuando un personaje llega a la convicción razonada de que, en el fondo de un problema, se encuentra una causa que rompe las leyes de la naturaleza. Esta causa puede tener su origen en un monstruo o cualquier elemento que sobrepase las posibilidades de una explicación lógica”.⁴⁹ Ahora bien, esta fase suele ser objeto de cierta resistencia por parte de los poderes oficiales. Es decir, aunque se haya descubierto que un ser sobrenatural está detrás de los acontecimientos, la información es tratada con escepticismo por terceras personas que suelen ser figuras de autoridad como policías o científicos. Por consiguiente, precisa de la confirmación de la existencia del ente sobrenatural que debe ser constatada por una persona perteneciente al grupo inicialmente escéptico.

La fase de confirmación implica que los descubridores iniciales de la amenaza logran convencer a otro grupo de su existencia y del peligro que supone. La trama del descubrimiento complejo culmina con la fase de enfrentamiento que generalmente adquiere la forma de derrota. A menudo hay más de un enfrentamiento y éste puede presentarse como una escalada en la intensidad y complejidad de la trama, o ambas a la vez. El enfrentamiento también puede adoptar la forma de problema/solución. Es decir “los enfrentamientos iniciales pueden evidenciar que las fuerzas del mal son invulnerables, pero

⁴⁸ Noël Carroll, *Op.cit.*, 2005. p. 212 .

⁴⁹ *Ibid.*, p.216.

los personajes pueden escapar improvisando alguna solución que les permita salir de ese trance. Sin embargo, en la mayoría de los casos las fuerzas del mal salen victoriosas”.⁵⁰

Carroll introduce algunas variantes de la trama del descubrimiento complejo, por ejemplo, la “trama de descubrimiento simple” donde no existe la fase de confirmación, únicamente presentación, descubrimiento y enfrentamiento, o bien la “trama de confirmación” formada por las fases de presentación descubrimiento y confirmación. Además, señala que todas esas estructuras se pueden recombinar unas con otras para crear tramas cada vez más intrincadas y que pueden existir tramas puras donde un sólo movimiento argumental abarque la totalidad de una historia.

La propuesta de Jaime Ricardo Reyes consta de siete fases: normalidad inicial, ruptura, extrañamiento, racionalización, aceptación del misterio, resolución y final. La fase de normalidad comienza con la descripción de situaciones rutinarias que intentan reflejar la vida común: “se presentan distintas preocupaciones propias de cualquier ser humano, suele acentuarse el entorno familiar en un ambiente socialmente aceptado o establecido”.⁵¹ Luego viene la fase de ruptura, cuando aparece un suceso que mancha la aparente paz con su malignidad y sospecha. “algo cambia de tono, una rutina, el comportamiento de una persona. El horror comienza su movimiento vertiginoso y avasallador”.⁵²

El extrañamiento trastoca la existencia de los personajes involucrados. Ocurren hechos sangrientos, fenómenos inexplicables. La normalidad se sale de su cauce y desconcierta a los personajes develando una profunda impotencia. “El flujo de vida se interrumpe. El suspenso crece. Los personajes se debaten entre la vida y la muerte. Hasta ese momento la razón, la lógica, les proporcionaba una seguridad, ahora cualquier acontecimiento se convierte en un peligro acechante”.⁵³ En la fase de racionalización se realizan intentos por explicar, desde razonamientos lógicos, situaciones extrañas. Los personajes “se cubren de ciertas defensas que mantienen la expectativa de cómo proceden las fuerzas destructivas. Las víctimas se encuentran en la frontera entre lo ordinario y extraordinario, contraste que resalta la condición maligna del elemento sobrenatural”.⁵⁴ En la fase de aceptación del misterio la agudización de la presencia del elemento sobrenatural obliga a los personajes a

⁵⁰ *Ibid.*, p.220.

⁵¹ Jaime Ricardo Reyes. *Op. cit.* p. 46.

⁵² *Ibid.*, p.47.

⁵³ *Ibid.*, p.47.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 48.

una toma de posición. “La urgencia de la defensa cancela todas las prevenciones racionales establecidas. En algunos relatos, el empecinamiento por sostener una explicación racional significa el mayor avance de las fuerzas del mal”.⁵⁵ La presencia de la muerte obra en las personalidades de los personajes, transformando sus acciones o pensamientos en uno o varios sentidos posibles. La fase de resolución revela la lógica detrás lo extraordinario. “El equilibrio entre amenaza y salvación inclina su peso hacia el mal por la aparición de un elemento devastador. Lo maligno se revela en su más alto poder destructivo. Se suceden una serie de fenómenos abominables y siniestros”.⁵⁶

La última fase de la trama argumental de Jaime Reyes es la conclusión o final. Normalmente, los relatos de horror no tienen desenlaces felices, por el contrario, casi siempre culminan con el triunfo de las fuerzas malignas. Los informes periodísticos, ritos funerarios, cadáveres, cuerpos destrozados quedan como última imagen de la confrontación con el misterio. Estas historias suelen remontarse a un pasado anterior, el mal no surgió en el presente y su fuerza destructiva guarda proporción con su antigüedad. “Hay una circularidad: la actualidad es reproducción de sucesos fatídicos ocurridos en tiempos donde no fue posible extirpar lo maligno”. No olvidemos que el cuento de horror está sustentado en la estructura del mito. “Los fenómenos sobrenaturales tienen su explicación en un origen oscuro debido a la recurrencia de elementos y fuerzas sobrenaturales”.⁵⁷

1.3 Elementos del cuento de horror

1.3.1 Atmósferas

El horror, para producirse, requiere la creación de atmósferas que se construyen a partir de la combinación de diferentes elementos: los espacios, su apariencia y ubicación, la decoración y la intensidad de la iluminación son algunos de los aspectos más característicos. En este apartado analizaré el papel que juegan esos componentes dentro de la mecánica del cuento de miedo. Para ello, revisaré la conformación del castillo gótico por ser uno de los escenarios más representativos de la literatura de horror donde confluyen

⁵⁵ *Ibid.*, p.49.

⁵⁶ *Ibid.*, p.49.

⁵⁷ *Ibidem.*, p.51.

muchos de estos elementos. Posteriormente, revisaré la conformación de la casa como espacio siniestro Finalmente, mencionaré otros escenarios que se utilizan comúnmente en el relato de horror fantástico.

a) El castillo y su valor simbólico

Muchos de los componentes que conforman las atmósferas de los cuentos de miedo fueron creados por los novelistas góticos, quienes ambientaron sus narraciones en el castillo medieval. En su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura*, H.P. Lovecraft plantea que el castillo “con su espantosa antigüedad, sus vastas dimensiones y tenebrosos pasillos, escondidas celdas y espeluznantes catacumbas pobladas por toda una galaxia de fantasmas horrorosos”⁵⁸ fue el eje donde se sustentó el relato de horror sobrenatural. Algunas de las características como la oscuridad, apariencia ruinosa, profusión de la decoración y el uso de espacios cerrados (pasillos, catacumbas, sótanos secretos) sirvieron para crear una sensación de miedo y claustrofobia.

La oscuridad fue un elemento importante que se utilizó para enmarcar las acciones de los personajes. Inclusive cuando los hechos ocurrían bajo la luz de la luna o de una antorcha, la iluminación era tan débil que servía para recordarles a los personajes que estaban sumergidos dentro de unas tinieblas impenetrables. Aurora Piñeiro Carballido, autora de una tesis de maestría sobre la literatura gótica, analiza la conformación del castillo medieval y otros escenarios propios de esta narrativa. Encuentra que todos estos lugares comparten una característica en común que ella llama principio de oscuridad. Este principio consiste en que la luz, en lugar de iluminar los espacios, los oscurece, les recuerda a los personajes que están rodeados de oscuridad. “Y es precisamente en los momentos más oscuros cuando los narradores aprovechan las limitaciones sensoriales y cognoscitivas de los personajes para que los lectores tengan las mismas restricciones y sufran los mismos sobresaltos que ellos”.⁵⁹

⁵⁸ H.P. Lovecraft, *Op.cit.*, p. 21.

⁵⁹ Aurora Piñeiro Carballido, “Tiene la noche una venus oscura: la cuentística de Ángela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica”, tesis de maestría, UNAM, Facultad de filosofía y letras, 2011, p.53.

A la oscuridad, sumémosle la apariencia decadente y ruinoso de estos escenarios. Con el castillo en ruinas los novelistas góticos quisieron representar un pasado asociado a la violencia y la superstición. El castillo, explica Aurora Piñeiro “tiene que desintegrarse pues este espacio que sugiere un pasado feudal representa también una barbarie interna, qua, una vez activada corrompe al resto del edificio, infecta sus entrañas y no puede conducir a otra cosa que a su destrucción”.⁶⁰ De ahí el estado de decadencia en el que se encuentran los castillos, conventos, catedrales y cementerios los cuales simbolizan la decadencia de la religión católica.

Mediante la decoración de algunos espacios interiores adornados con alfombras, tapices, lámparas candelabros, cuadros, vasijas y joyas se aumentó el contraste entre los lugares oscuros como mazmorras y celdas y los interiores adornados de manera profusa. Al respecto afirma H.P. Lovecraft que lo que más cabe destacar en la novela gótica es que crea un nuevo tipo de escenario. “Un aparato conformado por un castillo con su antigüedad espantosa, sus vastas dimensiones y sus tenebrosos rincones”,⁶¹ además de una serie de cortinajes y elementos escénicos que incluyeron “unas luces extrañas, unas puertas levadizas enmohecidas, unas lámparas que se apagan, unos raros manuscritos carcomidos, los goznes chirriantes, las estremecedoras tapicerías etc”.⁶² La claustrofobia se produjo por la abundancia de espacios cerrados, pasadizos secretos, habitaciones escondidas muros infranqueables, corredores que conducían a puertas cerradas.

La suma de estos elementos hizo que este escenario adquiriera un importante valor simbólico. El castillo se utilizó como una metáfora del lado oscuro, instintivo del ser humano. Como afirma Aurora Piñeiro “transitar por sus pasajes subterráneos o visitar sus mazmorras se convirtió en un descenso a un inframundo creado por los hombres para torturar a otros hombres y desaparecer la evidencia de los deseos de venganza o poder que ejercían sobre otros”.⁶³ Con sus gruesos y altos muros, su figura “se relacionó con los sentimientos más recónditos y los abismos más profundos de la mente, se utilizó para

⁶⁰ *Íbid.*, p.24.

⁶¹ H.P.Lovecraft, *Op.cit.*, p.22.

⁶² *Íbid.*, p.22.

⁶³ Aurora Piñeiro *Op.cit.* p.29.

representar el inconsciente, el lugar donde permanecían ocultos los impulsos que la ideología dominante no consideraba adecuados para la vida pública”.⁶⁴

b) La casa como espacio siniestro

La casa encantada o hechizada, tan común en la narrativa de horror, comparte muchas características con castillo gótico y representa una adecuación de este escenario a un contexto y época diferentes. Tal vez la primera versión de la casa encantada la encontramos en la literatura victoriana, en la que los relatos de miedo eran ambientados en grandes casonas coloniales, que como los castillos medievales, poseían una apariencia decadente y lúgubre y estaban llenas de habitaciones oscuras y silenciosas pobladas por fantasmas.

El uso de la casa como un espacio propicio para la presencia de lo siniestro tiene que ver con el valor simbólico que ésta tiene. En su célebre *Poética del espacio* Gastón Bachelard nos habla ampliamente acerca significado de la casa como un espacio de protección. Bachelard compara a la casa con una concha que resguarda a sus moradores de los peligros que los acechan en el exterior, siempre amenazante. Símbolo que en la literatura de horror es trastocado y, como afirma Elton Honores ““se constituye como un espacio anómalo, extraño, e incluso, en sí mismo propiamente fantástico”.⁶⁵ Ya en su célebre ensayo “Die Unheimlich” Sigmund Freud nos advertía que lo siniestro “afecta o se manifiesta en las cosas conocidas y familiares”⁶⁶ La casa es el lugar por excelencia donde se encuentra “lo familiar que ha sido reprimido”.⁶⁷ Espacio propicio para el surgimiento del horror que ha sido bien aprovechado por los narradores del cuento de miedo.

El tiempo es uno de los elementos de los que echan mano los narradores del cuento de horror fantástico. Si en novela gótica el castillo se utilizó para vincular las historias con un pasado asociado a la violencia, la casa también se utilizó como el espacio adecuado para preservar el pasado. En su libro: *El cuento: la casa de lo fantástico* Magali Velasco propone que “en el discurso fantástico el juego con el tiempo puede, en algunos casos,

⁶⁴ *Ibid.*, p.29.

⁶⁵ Elton Honores, *Op.cit.*, p.74.

⁶⁶ Sigmund Freud, *Op.cit.*, p.10.

⁶⁷ *Ibid.*, p.10.

metaforizarse en la descripción espacial”.⁶⁸ La poética de lo fantástico, nos dice Velasco, mantiene estrechos lazos la idea de preservar un pasado. La continuidad temporal se somete al triunfo de lo estático: “una zona arqueológica, un museo, una casa antigua con su inmobiliario original son sitios plenos de nostalgia, nostalgia de una época de oro, de una original armonía, de un esplendor, de lo nuevo y lo joven”.⁶⁹ Atrapar el pasado en un espacio es posible “sea con los decorados, con la antigüedad del edificio o con la obsesión de un personaje preserva el sentimiento de lo fantástico”.⁷⁰ La decoración también es un elemento importante, ésta conlleva una carga emotiva y es detallada para que el lector tenga la sensación de invadir el espacio íntimo de los personajes: “Los personajes se reconfiguran a partir del espacio y su decoración se convierte en un espejo: el personaje se refleja en los objetos y se proyecta en la permanencia temporal. El lugar de la aparición es como el personaje”.⁷¹

Casa y castillo adquieren un valor simbólico. Como afirma Elton Honores, estos espacios representan no sólo a quienes los habitan sino que se convierten en una metáfora de la mente: el espacio cerrado es siempre opresivo, misterioso: “es el espacio maldito, el lugar en el que las convenciones sociales desaparecen, las leyes morales se suspenden para dar paso a un microcosmos en el que todo es posible: el horror y el terror a lo insólito”.⁷²

c) Los escenarios se diversifican

Además de los castillos y casas encantadas los relatos de horror también se han enmarcado en otros escenarios como grandes cementerios, ruinas abandonadas, criptas, túneles, laberintos. Los relatos escritos por Lovecraft, Machen y Bierce ejemplifican esta diversificación. Estos cuentistas situaron sus historias en los lugares más diversos: islas remotas, paisajes apocalípticos, paisajes intergalácticos, tendencia que fue acentuándose en la época contemporánea en la que los cuentistas han tendido a ubicar sus relatos en las grandes ciudades. Para ello, han utilizado lugares revestidos de una cierta carga negativa

⁶⁸ Magali Velasco, *El cuento: la casa de lo fantástico*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007. p.132.

⁶⁹ *Ibid.*, p.132.

⁷⁰ *Ibid.*, p.132.

⁷¹ *Ibid.*, p.135.

⁷² Elton Honores, *Op.cit.*, p.75.

como las cárceles, manicomios, terrenos abandonados o baldíos, o inclusive los drenajes y las cloacas.

En su libro *Teoría y didáctica del género de terror* Jaime Ricardo Reyes menciona que existen construcciones que por su función represora o lúgubre o por su historia pasada “se revisten de un *pathos*, es decir un flujo de significación amenazante y destructivo”.⁷³ Para Reyes “existen lugares dotados de una sacralidad invertida, transformados por la perversión de lo sagrado a través de profanaciones o sacrilegios: objetos, edificaciones y fenómenos del pasaje modificados por el hombre que sirven de fuente y mediación de lo misterioso”.⁷⁴

Por ejemplo: “los cementerios, criptas, templos abandonados, edificios antiguos, túneles, ruinas de culturas o ciudades devastadas, desiertos, selvas, jardines ocultos o inexplorados, cárceles y lugares de tortura”⁷⁵ esos lugares “tienen en común su lejanía de lo vital y humano, de lo civilizado y socialmente reconocido y por ello funcionan como soporte material de las narraciones más inquietantes”.⁷⁶ Otros espacios donde ocurren las narraciones de horror son las fortalezas tenebrosas, paisajes desolados, corredores tétricos, bosques intransitables y oscuros, ruinas medievales, conventos, catedrales y sus cementerios, las grandes estancias con chimeneas y pinturas etc.

1.3.2 Personajes

El cuento de horror posee un gama muy diversa de personajes Sin embargo, muchos de ellos provienen de un número limitado de arquetipos. En ese sentido, más que hacer un catálogo detallado, me he propuesto revisar algunos de esos modelos partiendo de la hipótesis de que dicho acercamiento me ofrecerá elementos útiles para el análisis una gama de personajes más amplia. La elección de las categorías no es arbitraria, parte de la propuesta que hace José Miguel Cortés en su estudio sobre lo monstruoso en el arte titulado *Orden y caos*. También me apoyo en *Las raíces del miedo*, un estudio antropológico del cine de terror hecho por Román Gubern y Joan Prat. En las categorías propuestas he englobado algunos de los personajes más representativos de esta narrativa.

⁷³ Jaime Ricardo Reyes, *Op.cit.*,p.35.

⁷⁴ *Ibid.*, p.35.

⁷⁵ *Ibid.*, p.35.

⁷⁶ *Ibid.*, p.35.

a) Monstruos, fantasmas, vampiros

El monstruo es el personaje por excelencia de la literatura de horror. Todos los monstruos trastocan nuestra percepción del mundo natural. Rebasan las fronteras establecidas y cuestionan las normas culturales. A veces traspasan las leyes naturales por su aspecto físico, en otras ocasiones, transgreden las fronteras sociales y psicológicas. Perturban las leyes, las prohibiciones que la sociedad ha creado para mantenerse cohesionada. Manifiestan todo lo que está reprimido por la cultura dominante y hacen que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar.

Los monstruos anuncian la fragilidad del orden en que vivimos y amenazan con romper la estabilidad de la sociedad. Según Stephen King “amamos y necesitamos el concepto de monstruosidad porque representa la reafirmación del orden que anhelamos como seres humanos”.⁷⁷ Por ello, los monstruos siempre serán rechazados por la moral dominante. “Pactar con ellos significaría modificar la universalidad de la ley moral y el concepto de orden social podría verse seriamente amenazado”.⁷⁸ La fealdad, impureza y anormalidad son tres de sus rasgos distintivos.

El rechazo a la fealdad tiene que ver con el pensamiento religioso: en el cristianismo existe la creencia de que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios y la fealdad es la representación visible del mal. El ser desfigurado o monstruoso simboliza al pecado. La impureza tiene que ver con la puesta en entredicho de las categorías que entendemos como normales. El monstruo representa la mezcla y confusión entre razas, entre hombre y mujer, entre lo humano y animal. Los seres humanos se sienten atemorizados ante lo informe, desordenado y caótico porque pone en peligro su integridad emocional y física. Por ello necesitan apartarse de todo lo que consideran diferente. Las personas deformes, los seres surgidos de la fusión de órdenes contradictorios se convierten en figuras repulsivas. Como afirma José Miguel Cortés los monstruos “no sólo producen miedo, también son reprobables, repulsivos y grotescos en tanto violaciones de la naturaleza”.⁷⁹ La anormalidad

⁷⁷ Stephen King, *Danza macabra*, Madrid, Valdemar, 2006, p. 22.

⁷⁸ José Miguel Cortés, *Orden y caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 20.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 37.

se da por la oposición entre lo que se considera normal y lo monstruoso. Oposición que se expresa por el contraste entre orden y desorden. “Si el orden es el reino de la armonía y la belleza, el desorden simboliza el imperio del caos. Un desorden que se convierte en una amenaza de un peligro inminente”.⁸⁰

El fantasma y el vampiro son dos seres pertenecientes al ámbito de lo monstruoso. En realidad el fantasma está tan presente en el imaginario popular (mitos, leyendas, relatos) que su marco de influencia rebasa la literatura de ficción. En el relato de horror los fantasmas se encuentran entre los personajes más representativos. Los fantasmas son apariciones que carecen de cuerpo material. Al irrumpir en el mundo de los vivos buscan transmitir un mensaje o reparar una pérdida. En el peor de los casos, desean llevar a cabo una venganza y castigar, incluso con la muerte, a quienes le hicieron algún daño. Según Jaime Reyes, los fantasmas deben su concepción al concepto dualista del hombre, proveniente del idealismo platónico: “El cuerpo es la cárcel del alma y al destruirse el envase carnal, se libera la esencia espiritual. Se crea una realidad invisible que puebla la cotidianidad, pero que no es percibida por todos los mortales”.⁸¹

En la tradición popular se cree que los fantasmas son almas en pena que vagan sin descanso porque no encuentran el camino hacia su última morada. Puesto que pertenecen al mundo de los muertos, no tienen reparo en violar las leyes de los vivos a quienes, a veces, les juegan pesadas bromas. Pero no siempre son amistosos. Algunos suelen ser crueles y vengativos. Este tipo de fantasmas se dedican a atormentar a los hombres. Arrastran a sus víctimas al dolor, la desesperación, la locura e incluso a la muerte. En el plano religioso, la figura del fantasma se utiliza para reforzar la idea de la existencia del cielo y el infierno. Los fantasmas son los pecadores que deben permanecer en la tierra después de morir hasta sufrir las penas necesarias para lograr la purificación de sus almas y alcanzar la expiación de sus culpas. Sólo cuando hayan cumplido esa penitencia podrán ascender a la presencia de Dios.

Los vampiros son muertos vivientes que, por las noches, dejan sus tumbas y atacan a los humanos para alimentarse de su sangre. Aunque este personaje tiene sus raíces en el imaginario medieval, fue a raíz de la aparición de la novela *Drácula* de Bram Stocker que

⁸⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁸¹ Jaime Ricardo Reyes, *Op. cit.*, p. 39.

se popularizó convirtiéndose en uno de los personajes más representativos de la literatura de horror. Su aparición en películas, series de televisión, cómics y canciones contribuyó a afianzar su presencia hasta lograr enraizarlos en el imaginario colectivo. En su libro *Antropología del cine de terror* Joan Prats identifica algunas de las constantes estructurales del mito del vampirismo: “la exaltación del erotismo, el establecimiento de relaciones de sadomasoquismo, la asociación de la figura del vampiro con el paganismo y su relación con dos elementos: la sangre y la oscuridad”.⁸² La exaltación de la sexualidad es uno de los elementos más característicos de los vampiros. Según Joan Prats “los vampiros ejercen un irresistible poder de seducción Son polígamos y ejercen sobre las mujeres un poder abusivo”.⁸³ Al alimentarse de su sangre provocan una reacción semejante al orgasmo.

Sus víctimas, además, sienten un deseo de proporcionar una satisfacción a su hambre feroz, les profesan sumisión y se someten a su dominación. La relación del personaje del vampiro con la figura diabólica proviene del maniqueísmo occidental que relaciona todas las formas del mal con el diablo. Así es como el mito del vampirismo tiene como telón de fondo un componente religioso. El vampiro es la personificación de una divinidad maligna susceptible de ser destruida sólo por los símbolos sagrados del cristianismo como la cruz, el agua bendita y demás objetos místicos. Sin embargo, sus perseguidores mezclan estos símbolos con elementos religiosos populares: los ajos, el rosal silvestre, la rama de fresno, presentándose una mezcla de superstición, paganismo y cristianismo.

Finalmente, cabe mencionar la relación de los vampiros con la sangre y la oscuridad. Por lo que toca a la oscuridad se puede decir que conforma su necesario marco de acción. Los vampiros están asociados a la noche, porque es en esa hora cuando pueden salir a alimentarse sin ser descubiertos. La sangre les brinda alimento y vida pues tiene el poder no sólo de rejuvenecer a quien la toma sino de proporcionarle la inmortalidad. Pero además, es el lazo que les permite convertir a otros seres en muertos vivientes como ellos. En este sentido la donación de sangre se equipara con la relación sexual y representa la transmisión de la vida.

b) Brujas, hechiceras, mujeres malévolas

⁸² Joan Prats, *Op.cit.*, p.43.

⁸³ *Ibid.*, p. 43.

La figura de la mujer como detentora de un poder maléfico posee una larga tradición en la historia de la literatura universal. Entre los numerosos ejemplos que encontramos en las culturas de la antigüedad se encuentran las amazonas que mataban, mutilaban y cegaban a sus hijos varones. En la mitología destaca la figura de las sirenas, monstruos marinos con cabeza de mujer y cola de pez, que seducían a los navegantes y los arrastraban a los arrecifes haciéndolos naufragar para devorarlos o las esfinges, que desgarraban la piel de hombres indefensos y con sus uñas de acero y sus miradas penetrantes, los convertían en piedra. En la tradición judía de la Cábala, Lilith fue la primera esposa de Adán pero se rebeló contra él. En castigo, Dios la condenó a una existencia demoniaca, viviendo en las profundidades del mar y convirtiéndose en un azote de los hombres sometidos al orden patriarcal. Eva y Pandora son dos variantes de este mito que le atribuye a la mujer todos los males de la humanidad; ejemplos similares pueden encontrarse en todas las civilizaciones. Pero es quizás el arquetipo de la bruja el que mejor representa este miedo ancestral que siente el hombre del poder emanado de la figura femenina.

En el imaginario medieval la práctica de la brujería estuvo asociada al sexo femenino: las brujas eran instruidas en las artes oscuras por sus madres y su aprendizaje culminaba con una ceremonia de iniciación donde refrendaban sus votos solemnes con las fuerzas maléficas. Desde una perspectiva de género se suele identificar a la bruja o hechicera como una figura transgresora, una especie de precursora del feminismo que puso en entredicho el papel de la mujer dentro de la sociedad de su tiempo. Lo cierto es que la bruja cuestionó cuando menos tres de los roles que se asignaron a la mujer en las sociedades tradicionales: la virginidad, la religiosidad y la maternidad. La exaltación del erotismo fue uno de los rasgos distintivos de las brujas. Las brujas no sólo transgredieron las reglas más convencionales como la virginidad, sino que realizaron prácticas sexuales transgresoras. El ejercicio de su sexualidad escapó a todo tipo de control masculino, su capacidad seductora y apariencia atrayente reforzaron su vínculo con el erotismo: “las brujas eran espíritus nocturnos que se introducían en las noches en las mentes y los cuerpos de los hombres para hacerlos pecar sexualmente: se abandonaban al placer en un estado de lujuria salvaje y descontrolada”.⁸⁴ Entre sus numerosos crímenes destacaron aquellos relacionados con la

⁸⁴ *Ibid.*, p. 163.

sexualidad: cometían incesto, realizaban orgías, copulaban con animales e inclusive tenían relaciones carnales con el diablo.

Al tener tratos con Satanás, a quien invocaban en sus ceremonias sacrílegas, pusieron también en entredicho los valores religiosos de unas sociedades conservadoras. Las brujas eran paganas porque formaban parte de un culto subversivo, formalmente organizado. Mediante la ingestión de vino, drogas y afrodisíacos adquirían poderes sobrenaturales: fuerza física, poderes mágicos e hipnóticos. La ilegalidad de sus cultos se manifestaba en su nocturnidad. En estas reuniones, que se realizaban en lugares como bosques, ríos o lagos, practicaban sacrificios humanos, canibalismo y necrofagia, todo ello implicaba una amenaza a los cultos oficiales regidos por la figura de Dios. Pero fue tal vez el rechazo a la maternidad el mayor de sus crímenes porque puso en entredicho el valor más importante asignado a la mujer. Las brujas fueron una especie de anti madres que entregaban a sus hijos a las fuerzas oscuras. En ocasiones, los sacrificaban en sus ceremonias o los consagraban al demonio cuando aún estaban dentro de su vientre. En el peor de los casos los asesinaban. También solían robar los hijos de otras mujeres para esclavizarlos o matarlos. En algunas culturas incluso se tenía la creencia de que las brujas provocaban la infertilidad de los hombres y la esterilidad de las cosechas.

b) Animales humanizados, hombres bestializados

La creencia en la capacidad de los seres humanos de transformarse en animales existió en todas las culturas de la antigüedad. La encontramos en la tradición oral de civilizaciones como la egipcia, cretense, griega, india y romana. En las culturas mesoamericanas existió la figura del nahual, un hechicero capaz de adquirir a voluntad la forma de una bestia para realizar actos de brujería. En *Las metamorfosis* de Ovidio encontramos diferentes ejemplos de zoantropía⁸⁵, lo mismo ocurre en los trabajos de antropólogos como Claude Lévi Strauss quienes han recogido diferentes mitos de las culturas antiguas. Ejemplo de ello son los relatos sobre la conversión de hombres y mujeres en jaguares, monos, termitas y zarigüeyas provenientes de las culturas amazónicas o los numerosos mitos y creencias sobre la

⁸⁵ Término de origen griego utilizado para designar la capacidad del ser humano de transformarse en un animal salvaje.

existencia de hombres león, mujeres pantera, hombres leopardo y mujeres víbora encontrados en África. En Canadá existe la creencia en la existencia de hombres que pueden convertirse en oso.

El hombre lobo o licántropo es una de las variantes más extendidas de este mito. En sus orígenes el mito del licántropo proviene de la antigüedad clásica. Las fuentes de la creencia se remontan al mito de Licaón: rey de Arcadia, quien fundó la ciudad de Lyconia, que consagró a Zeus. Sin embargo, al poco tiempo desobedeció las órdenes del dios, pues sacrificó a un niño y se lo sirvió en un banquete para poner a prueba su divinidad. A partir de entonces fue castigado junto con todos sus hijos quienes se metamorfosearon en lobos. El nombre de licantrópía deriva de este personaje. El mito perduró en el imperio romano. Durante la edad media encontramos los *werewolf* ingleses y los *wargus* alemanes, personajes que permanecen en la tradición oral de ambos países y han llegado hasta la actualidad a través de cuentos, leyendas y sagas.

Un licántropo es un individuo que, en determinadas circunstancias y debido a haber sido objeto de una maldición o un ataque de otro licántropo, puede transformarse en un lobo. En la literatura infantil encontramos este personaje en cuentos como “Caperucita roja” y “Los tres cerditos”, donde el licántropo juega el papel de antagonista. El símbolo del hombre lobo como una personificación del mal se encuentra también en la mitología del catolicismo: San Francisco de Asís se enfrentó a un licántropo que asolaba a los campesinos italianos, sólo el santo pudo calmar su ira pues ante él los lobos se volvieron mansos como unos corderos. Joan Prats identifica algunas de las constantes del mito del licántropo: “su personalidad dual, el paso de una identidad a otra mediante una metamorfosis y el desequilibrio interior de su personalidad. A estas características hay que sumar una sexualidad desbordada que está asociada con una regresión a un estado primitivo y salvaje en el que domina la bestialidad”.⁸⁶ Como otros monstruos, el licántropo está condenado a la marginalidad. La sociedad lo repudia. La muerte es el único fin posible que les aguarda a estas criaturas.

⁸⁶ Joan Prats, *Op.cit.*, p.92.

d) Dobles y otros desdoblamientos de la personalidad

El ser humano está regido por un orden social estricto que lo obliga a restringir algunos de los impulsos de su personalidad. El hombre, al nacer, es naturaleza en bruto, dominado por un conjunto de impulsos biológicos. Sin embargo todo individuo se ve obligado a reprimir sus instintos primarios con el fin de lograr su aceptación social. La superioridad humana se presenta como un principio regido por la capacidad intelectual: el hombre, a diferencia de los animales, está regido por su cerebro, que proporciona una unidad a su pensamiento y controla sus acciones. Sin embargo, esta unidad es sólo una ilusión, pues en el comportamiento humano existe una contradicción: el hombre es un ser dual, que toda su vida lucha con mayor o menor éxito por suprimir todo lo primitivo y destructivo que habita dentro sí.

El tema del doble parte de esta contradicción entre la “apariencia del ser” y la “realidad del ser”. En la tradición literaria y, más específicamente en la literatura de horror, el tema del doble posee una larga tradición. Hoffman lo exploró en su novela *Los elixires del diablo* donde aparece la pérdida y el desdoblamiento del yo. Poe, Dostoievsky y Maupassant también se cuentan entre los autores que exploraron este tema aunque es quizás la novela de Robert Louis Stevenson *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr Hyde* el ejemplo más conocido del tratamiento del personaje del doble. En la novela de Stevenson dos mentes cohabitan en un sólo hombre. Aunque en realidad la transformación física es mínima, el elemento más relevante es el desdoblamiento interno que sufre el personaje quien repentinamente, pasa de ser un hombre respetable, a convertirse en un asesino capaz de cometer los peores actos criminales. Lo más terrible de todo, nos dice José Miguel Cortés, con respecto al personaje de Stevenson “no son la parte buena y mala del personaje, sino esa porción de conciencia en que ambos coinciden antes de desgarrarse, al comprobar que el bien y el mal no sólo son antagónicos sino que comparten un mismo espacio planteado en la dualidad del carácter humano”.⁸⁷

⁸⁷ José Miguél Cortés, *Op.cit.*, p. 107.

1.3.3. Temas

En este apartado revisaré algunos de los temas característicos del cuento de horror fantástico. No me he propuesto realizar una clasificación exhaustiva que pudiera abarcar el universo temático del cuento de horror en su totalidad, me he limitado a seleccionar algunos de los temas más representativos de esta narrativa. Con el propósito de evitar repeticiones innecesarias me he concentrado en la revisión de tres categorías que no había abordado en los apartados anteriores: la muerte, la sangre y el erotismo, la ruptura de la causalidad (tiempo y espacio) y la ruptura de las leyes naturales, donde he englobado el tema de las partes separadas del cuerpo humano que, por causas desconocidas, adquieren voluntad propia y los objetos inertes que, por causas sobrenaturales, cobran vida.

a) La muerte, la sangre, el erotismo

En su estudio introductorio de la antología de Edgar Allan Poe “El gato negro y otros cuentos de terror”, Juan y Constantino Bértolo Cárdenas identifican tres temas que aparecen de manera constante en los cuentos de miedo: la muerte, la sangre y el erotismo. La muerte es quizás el tema más representativo de esta narrativa. Según los hermanos Bértolo Cárdenas “proviene de un ingrediente formal básico: la tentación de conquistar la inmortalidad”.⁸⁸ Este deseo que está presente en los personajes más representativos del cuento de horror (pensemos en los vampiros o fantasmas por ejemplo), es un elemento que vincula al terror con lo sagrado. Al trasgredir las leyes divinas estos personajes cuestionan las normas morales y religiosas de la sociedad pero, a cambio, se condenan a vivir los márgenes, una existencia inmoral y sacrílega.

La sangre, dicen los hermanos Bértolo Cárdenas “es una presencia contraria a la muerte y funciona en este tipo de literatura como su polo opuesto, representa la vida, el recuerdo constante y físico de la condición mortal del hombre”.⁸⁹ La palidez de los personajes como los fantasmas nos habla de la ausencia de vida y pone al lector sobre aviso de su vínculo con el más allá. El caso más representativo lo encontramos en los vampiros, para estos

⁸⁸ Juan y Constantino Bértolo Cárdenas, “Introducción a la novela de intriga” en *El gato negro: una antología de los mejores relatos de Edgar Allan Poe*, Madrid, Hyspamérica-Anaya, 1983, p. 13.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

personajes la presencia de la sangre significa la posibilidad de prolongar su vida inmortal, en cambio, la ausencia de ella los condena a la destrucción. En contraposición tenemos al héroe mortal, es decir, el personaje que se opone a esta relación antinatural. Esta oposición da lugar a la estructura más común de la literatura de horror, la lucha entre el héroe mortal que busca preservar las leyes naturales y morales de la sociedad y el monstruo que, al pretender conquistar para sí la inmortalidad, desea transgredirlas.

El erotismo vincula los elementos anteriores “por cuanto en él coexisten el deseo agudo de vivir con intensidad y una fuerte tendencia a fundirse en el objeto amado”⁹⁰ por ello no resulta extraño que muchos personajes de la literatura de horror estén vinculados, en menor o mayor medida, con el erotismo. Un ejemplo de ello son las hechiceras y brujas que utilizan sus poderes sobrenaturales para seducir a sus víctimas y luego conducirlos al dolor o la muerte. Los vampiros que, como el conde Drácula, utilizan sus encantos físicos para ejercer un cierto magnetismo del que luego se valen para alcanzar sus fines o los fantasmas, que descienden a la tierra y conquistan el amor de los mortales con el fin de provocar su destrucción.

Finalmente, cabe mencionar que en la literatura de horror es común la presencia de personajes que ejercen una sexualidad que se sale de las normas. Temas como el incesto, la homosexualidad, la necrofilia y cualquier otra filia suelen estar presentes en esta narrativa. No olvidemos que esta narrativa ha caracterizado por adentrarse en lo oscuro, en lo sacrílego y prohibido así como en la exploración de temas que tienen que ver con lo que la sociedad considera inaceptable. Como afirma José Miguel Cortés “lo siniestro está ligado con el inconsciente. El lugar donde habitan los temores y deseos que nos conforman como sujetos. El espacio íntimo y prohibido donde permanecen los horrores presentidos o temidos, pero acaso, secretamente deseados”.⁹¹

b) La deformación de la causalidad

Dice Roger Caillois que “las leyes fundamentales que rigen la materia y la vida no implican un número limitado de posibilidades evidentes y absolutas. Son las

⁹⁰ *Ibid.*, p.14.

⁹¹ José Miguel Cortés, *Op.cit.*, p.18.

imposibilidades flagrantes las que requieren una intervención fantástica”.⁹² La alteración de los hechos cotidianos por una deformación de las leyes y supuestos que rigen las relaciones físicas producen el asombro. En la literatura de horror opera un mecanismo de deformación de las funciones lógicas: lo misterioso opera una sustitución de los principios de la causalidad natural la cual es desplazada por una causalidad impredecible. La lógica pierde su neutralidad y se convierte en una lógica de destrucción. El sentido común regulado por las leyes naturales es suplantado por una cadena de causas y efectos inexplicables. Tiempo y espacio son trastocados.

En su *Introducción a la literatura fantástica* Tzvetan Todorov señala que, en la literatura fantástica, el tiempo y el espacio no son iguales que el tiempo y espacio de la vida cotidiana. “El mundo físico y el mundo espiritual se fusionan, en consecuencia, sus categorías fundamentales se encuentran modificadas. El tiempo parece suspendido, se prolonga mucho más allá de lo que se cree posible”.⁹³ Roger Caillois nos proporciona algunos ejemplos de la ruptura del tiempo en la literatura fantástica: Don Juan Manuel en *El brujo Postergado* que hace caber una vida entera en unos breves instantes. La leyenda de los siete durmientes que conoce el arte de suspender el tiempo. El tiempo, afirma Caillois “aparece como una superficie plana, una dimensión del espacio en la que está permitido desplazarse, se establece como elástico, cíclico y reversible”⁹⁴. Es el lugar de lo simultáneo y no la perspectiva de lo sucesivo. “La percepción del tiempo se aparta de la experiencia sensible, contradice la percepción y la evidencia. Aterra”.⁹⁵

En la literatura mexicana encontramos un relato donde podemos observar la ruptura de las leyes que rigen la causalidad temporal “Rip-Rip el aparecido” de Manuel Gutiérrez Nájera. En ese relato, un hombre sale de su casa un mañana y decide dormir una siesta en una cueva. Al despertar se percató de que ha pasado ya un largo tiempo lo cual confirma al llegar a su hogar y percatarse de que su mujer, quien, pensando que la había abandonado, se ha casado ahora con un amigo suyo, ninguno de los cuales lo reconocen así como tampoco lo reconoce su hija. En el caso de este relato, la modificación del tiempo es el catalizador que produce la ruptura de la situación de normalidad del personaje. A partir de

⁹² Roger Caillois, *Op.cit.*, p.25.

⁹³ Tzvetan Todorov, *Op.cit.*, p.125.

⁹⁴ Roger Caillois, *Op.cit.*, p.37.

⁹⁵ *Ibid.*, p.37.

que ocurre la modificación del tiempo se rompen las leyes de la causalidad sumergiendo al protagonista en el horror y obligándolo a emprender la huida. Algo semejante ocurre con el espacio, que en la literatura de horror se rige por una causalidad anómala. En apartados anteriores ya se ha hablado acerca del castillo y la casa encantada, escenarios que en la literatura de horror se rigen por una lógica sobrenatural. En los relatos en los que aparecen estos escenarios las leyes que rigen la conformación del espacio son trastocadas, los espacios más que escenarios se convierten en personajes autónomos dotados de su propia capacidad de asombro: cobran vida.

Roger Caillois se refiere a algunos ejemplos de obras en los que las leyes del espacio son trastocadas “El callejón tenebroso” de Jean Ray y el “Acto de desaparición” de Richard Matheson relatos en los que los escenarios desaparecen, son borrados del espacio. En la literatura gótica el ejemplo por excelencia es el castillo, escenario cuya conformación se rige por unas leyes sobrenaturales o anómalas. En la literatura mexicana encontramos un ejemplo de la ruptura de las leyes que el tiempo y espacio. El relato de Carlos Fuentes “Tlactocatzine del jardín de Flandes”. El cuento está ambientado en una vieja casona del centro de la ciudad de México en la que un burócrata se encuentra con una anciana poseedora de poderes sobrenaturales. Mediante los poderes de la anciana, tiempo y espacio son trastocados, las leyes que rigen la causalidad experimentan una ruptura. El jardín de la casa es el espacio donde ocurren estos fenómenos sobrenaturales. Dentro de sus fronteras el tiempo y espacio se rigen por una causalidad impredecible y anómala.

c)La ruptura de las leyes naturales (partes separadas del cuerpo, objetos que cobran vida)

Dentro de este apartado he englobado dos temas que resultan particularmente difíciles de clasificar. Las partes separadas del cuerpo y los objetos inertes que cobran vida debido a causas sobrenaturales. Roger Caillois se refiere a algunas derivaciones del tema de la reanimación de objetos inertes: “estatuas vivientes que asesinan, maniqués andantes, armaduras que de pronto se animan y adquieren una terrible independencia”.⁹⁶ Todos ellos conforman la galería de seres animados que pueblan las literaturas de horror.

⁹⁶ Roger Caillois, *Op.cit.*, p.26.

En su ensayo “Lo siniestro” Sigmund Freud trata el tema del animismo. Para Freud el animismo, es decir, “la atribución de fuerzas mágicas a personas y objetos” (27) es una de las situaciones que producen el horror. La duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente, o bien que un objeto sin vida esté en alguna forma animado produce un miedo perdurable, según Freud. Las figuras de cera, muñecas y autómatas son algunos de los objetos que al despertar de su letargo producen horror. La lista podría continuar hasta abarcar un sinnúmero de objetos. Al respecto afirma el padre del psicoanálisis: “Uno de los procedimientos más seguros para evocar lo siniestro consiste en dejar que el lector dude si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata”. Esto, explica Freud, “debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención porque es preciso que el lector no llegue a examinar y verificar inmediatamente el asunto, cosa que disiparía su estado emocional”.⁹⁷

La fragmentación de las partes del cuerpo provoca una ruptura del orden natural. El ser humano es un ser racional cuya dinámica corporal está controlada por un órgano central, el cerebro. Cada una de las partes del cuerpo ejecuta una función específica que le da sentido bajo la dirección de una razón que la integra. La fragmentación o independencia de las partes corporales representa una ruptura. En la literatura de horror suele ocurrir que una parte del organismo actúa de forma escindida o separada del resto del ser. Los individuos que se encuentran en este trance no sólo pierden el control de su cuerpo sino que pierden el control de sí mismos. Un ejemplo de ello son los relatos en los que la mano actúa por su propia voluntad. En estos relatos este órgano suele actuar de manera separada de su dueño, ya sea como un instrumento de destrucción o de venganza. Este tema ha sido desarrollado por autores como Nerval y Maupassant. Alfonso Reyes desarrolla este tema en su relato “La mano del comandante Aranda”.

Otro órgano que suele utilizarse para provocar temor es el ojo. En la cultura occidental el ojo representa la comunicación de lo esencial. Mirar es apropiarse de la realidad. En el folklore popular los maleficios son transmitidos a través de la mirada, también se suele prevenir de las miradas hipnotizantes que arrebatan a sus víctimas el control de su conciencia. Un ejemplo del temor a los ojos en la literatura de horror lo encontramos en *El hombre de arena* de Hoffman, donde el horror se construye por la llegada de un hombre

⁹⁷ Sigmund Freud, *Op.cit.*, p.21.

que arroja arena a los ojos de los infantes. Sigmund Freud trata este tema en su ensayo “Lo siniestro”. Para Freud “herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. El temor persiste en muchos adultos a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos”.⁹⁸ El estudio de los sueños, las fantasías y de los mitos, nos enseñan que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego es un sustituto de la angustia de la castración, según el psicoanalista.

Noël Carroll menciona algunas técnicas de las que se valen los narradores para enfatizar el horror que producen las partes del cuerpo que son escindidas como la magnificación o la masificación. Según Carroll la magnificación de entidades aumenta su apariencia siniestra. “Los objetos fóbicos de nuestra cultura sobresalen en su carácter terrorífico no sólo porque son de origen sobrenatural sino porque sus dimensiones están más allá de lo normal. Al aumentar su escala incrementa su peligrosidad física”.⁹⁹ Las partes del cuerpo magnificadas son otra estructura de la narrativa de horror. “Puesto que las partes separadas del cuerpo pueden provocar repulsión encontramos también casos en los que éstas son magnificadas para producir miedo. Los objetos que ya resultan perturbadores, al ser magnificados, aumentan su sensación de horror y malestar.”¹⁰⁰ Por lo que toca a los objetos que adquieren vida propia éstos también suelen ser magnificados o masificados con el fin de realzar su apariencia siniestra.

⁹⁸ *Ibid.*, p.21.

⁹⁹ Noël Carroll, *Op.cit.*, p.115.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.115.

Capítulo II

Incursiones mexicanas

En este apartado revisaré algunos ejemplos representativos de la obra de tres narradores mexicanos que incursionaron en el cuento de horror fantástico: Francisco Tario, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco. El propósito de dicho análisis es mostrar la pertenencia de esos autores a esa tradición así como analizar algunos de los mecanismos que utilizan para construir el horror en sus narraciones. El corpus está formado por las obras siguientes. De Francisco Tario analizaré dos relatos: “La semana escarlata” del libro *Tapioca inn: mansión para fantasmas* (1952) y “Asesinato en do sostenido mayor” de *Una violeta de más* (1968). De Carlos Fuentes revisaré dos cuentos “Tlactocatzine del jardín de Flandes” y “Chac Mool” pertenecientes a *Los días enmascarados* (1954). Finalmente, analizaré dos cuentos de José Emilio Pacheco “La cautiva”, de *El viento distante* (1963) y “Tenga para que se entretenga” de *El principio del placer* (1972).

2.1 El doble, el espejo y el fantasma: Francisco Tario

El horror es una presencia constante en la obra de Francisco Tario. En sus relatos encontramos la reelaboración de algunos personajes, atmósferas y temas característicos de esta narrativa, que el autor toma como punto de partida para la construcción de una interpretación muy personal del cuento de miedo que se caracteriza por la presencia de un sentido del humor muy particular así como por la creación de tramas que escapan a una explicación racional y dejan al lector con una sensación de extrañeza. Para ejemplificar las incursiones de este narrador dentro del cuento de horror fantástico partiré de dos temas: la reelaboración del doble y la utilización del espejo como un umbral que permite la entrada dentro de un mundo fantástico, que el cuentista mexicano reelabora en dos de sus relatos: “La semana escarlata” y “Asesinato en do sostenido mayor”.

2.1.1 El espejo como umbral de un mundo fantástico

En la literatura, la figura del espejo ejerce un gran poder de fascinación. Objeto cargado de un rico simbolismo, el espejo nos muestra aquello que se escapa de nuestro campo visual, nos revela lo que está oculto y nos permite reconocernos y mirar cómo nos reconoce el otro a través de la contemplación de nuestro reflejo plasmado en su superficie. Sin embargo, en la literatura fantástica esta función es subvertida. El espejo se convierte en un umbral: frontera que separa el mundo real de un mundo fantástico, puerta que nos introduce en un universo imaginario, objeto que nos permite penetrar en una dimensión nueva.

En “Asesinato en do sostenido mayor”, Francisco Tario construye una trama donde se conjugan algunos elementos de la literatura policiaca y el cuento de horror fantástico. El eje a partir del cual está construido el relato es la misteriosa desaparición del banquero A.B.C.D. La principal sospechosa de este crimen es su esposa y su móvil, el adulterio. Lo fantástico aparece por la existencia de un espejo que permite al banquero atravesar las paredes de su casa para reunirse con una joven con quien mantiene un idilio amoroso. El horror se produce por la destrucción de este objeto en el que se conformaba una conexión entre las dos dimensiones por las que el banquero transitaba libremente.

El cuento está dividido en una fase de extrañamiento, racionalización y enfrentamiento donde ocurre la confirmación de la existencia del elemento sobrenatural. En la primera parte del relato Francisco Tario describe la destrucción del espejo realizada por la esposa del banquero. La ruptura de la situación de normalidad se da por la construcción de una atmósfera adecuada para la irrupción del elemento sobrenatural. La casa funciona como un personaje dotado de su propia capacidad de asombro, único testigo de los acontecimientos portentosos.

Afirma H.P. Lovecraft que en los auténticos cuentos de horror debe respirarse una atmósfera de expectación: “han de estar presentes en ellos unas fuerzas desconocidas y tiene que existir una sugerencia de la suspensión o la derrota de las leyes siempre vigentes de la naturaleza”.¹⁰¹ Esto se cumple en el relato de Tario donde la creación de la atmósfera tiene un papel relevante. Según Jaime Ricardo Reyes, en los cuentos de horror el espacio es un agente que posee carácter y propiedades autónomas: “el espacio cedido a fuerzas

¹⁰¹ H.P. Lovecraft, *Op.cit.*, p. 11.

sinistras actúa como un ser monstruoso productor de malignidad”.¹⁰² Esto es válido para el cuento de Tario donde cada uno de los elementos que conforman la atmósfera contribuye a crear una sensación de extrañeza: la casa “con sus altos y pensativos árboles, sus grandes espejos de marco dorado” y sus “silenciosos salones adecuadamente alfombrados”,¹⁰³ la recámara donde ocurre el crimen, las habitaciones amplias y silenciosas: “todo invitaba a lo singular en aquella casa” (202).¹⁰⁴ Los dos personajes protagónicos contribuyen también a reforzar esta idea de extrañeza. El protagonista, el banquero A.B.C.D.E. representa un ordenamiento inalterable. Incluso su nombre es una sucesión de letras perfectamente organizadas. En contraparte, su esposa representa lo extraño, lo singular. Nos advierte Tario que “todo en ella propendía a lo misterioso” (202). Hasta su apariencia física “tenía los cabellos increíblemente negros y brillantes y en sus ojos grises y pálidos frotaba una atroz sombra de indiferencia” (202). Sumémosle a ello su personalidad enigmática, su forma de actuar de manera premeditada y su personalidad calculadora y fría.

La casa con sus diferentes elementos decorativos actúa como un personaje autónomo y establece una relación de complicidad con la esposa del banquero. En la escena donde la mujer se dispone a destruir el espejo podemos observar esta relación simbiótica. En esa escena el autor describe las acciones realizadas por la mujer antes de consumar su crimen: “Se puso de pie y fue apagando las luces, la alcoba del banquero se hallaba ya a oscuras. Y cuando ella penetró en su propia alcoba, al otro extremo del pasillo, y dio dos vueltas a la llave, la casa entera pareció disponerse para el gran suceso que se avecinaba” (204). Finalmente, cuando el crimen se consuma la casa es el único testigo de los acontecimientos portentosos: “La casa entera contuvo el aliento (...) Un fenomenal espejo se había venido abajo y hecho añicos en la alcoba del banquero. Mas lo realmente portentoso era que el banquero había desaparecido” (205).

La destrucción del espejo comprende la fase de extrañamiento del cuento de Tario. Posteriormente se lleva a cabo una investigación de la desaparición del banquero, al principio, infructuosa. Hasta que su esposa acude a confesar su participación en el asesinato se revelan las verdaderas causas del crimen. Esta confesión detallada comprende

¹⁰² Jaime Ricardo Reyes, *Op.cit.* p. 35.

¹⁰³ Francisco Tario, *Cuentos completos*, México, Lectorum, 2003, p.202.

¹⁰⁴ De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

la segunda fase del relato, y en ella se revela la existencia de los poderes mágicos del espejo.

En su libro “Introducción a la literatura fantástica” Tzvetan Todorov se refiere al valor simbólico del espejo. Para Todorov la razón se confronta con el espejo pues lo que éste ofrece es una imagen distorsionada de la realidad. Mirar a través del espejo equivale a “descubrir otro mundo y falsea la visión normal, la visión pura y simple de un mundo plano, sin misterios”¹⁰⁵. Este objeto se convierte en un umbral, una especie de “vía hacia lo maravilloso”¹⁰⁶ para usar las palabras de Todorov. En el cuento de Tario el espejo se revela a la esposa del banquero como un objeto mágico. Este hecho ocurre de manera accidental “un día al mirar, por no dejar, el gran espejo de la alcoba, tuvo la impresión muy precisa de que el espejo no era ya más un espejo, sino un sorprendente cuadro, realizado con muy buen estilo” (208). Aunque la reacción inicial de la mujer es de incredulidad la presencia de “una tupida llovizna que salpicó, inmediatamente, la alfombra” (208) y un olor a madreselvas que “le detuvo de golpe el aliento” (208) funcionan para darle mayor verosimilitud a su experiencia. A partir de las sensaciones experimentadas comprueba que, en efecto, el espejo funciona como un umbral que permite a su esposo entrar a una dimensión diferente para reunirse con su amada. La experiencia es breve, pronto el espejo regresa a su estado normal “casi a un tiempo, la calle se oscureció, la lluvia empañó el espejo y éste volvió a ser lo que había venido siendo hasta la fecha: un espejo” (208), sin embargo ésta trastorna de manera profunda el estado de ánimo de la esposa del banquero. Desde ese momento las dudas acerca de la infidelidad de su esposo se confirman. Comprueba la veracidad del mecanismo mediante el cual puede realizar sus aventuras amorosas y se propone destruirlo.

En la fase de confrontación, la mujer confiesa a los detectives su participación en la destrucción del espejo. Como era de esperarse, para ellos esta explicación de la desaparición del banquero no resulta convincente. Ocurre entonces la escenificación de la lucha entre el pensamiento racional, representado por los detectives y el elemento sobrenatural, encarnado en la esposa del banquero. La construcción de la verosimilitud es un elemento importante en esta fase del relato. Tario se vale de las reacciones de la mujer

¹⁰⁵ Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 127.

atormetada por los celos para justificar sus intenciones de asesinar a su esposo. De hecho, el proceso mediante el cual fragua su crimen es gradual. Podríamos decir que inicia cuando la mujer descubre los poderes mágicos del espejo y culmina cuando, ya fuera de sí, decide destruirlo:

Le llevó tres días y tres noches cavilar sobre el asunto, ¡Ya estaba! Le cerraría simplemente la puerta y su marido no podría volver a entrar en casa (...) Y aquella noche del veintisiete de agosto, en que el banquero había acudido a la cita vestido de rigurosa etiqueta, ella se había vestido a su vez de asesina, con la misma túnica que el inspector contemplaba ahora, más una indescifrable sonrisa (211).

Al destruir el espejo la mujer destruye también el umbral en el que su marido podía transitar entre dos mundos, el real y el fantástico:

Entonces se había deslizado hasta la habitación del adúltero, había encendido, una por una, las luces, se había encaramado en una consola y, dando un tremendo tajo al grueso cordón de seda, había dejado caer el monumental espejo que se hizo añicos. La gran puerta se había cerrado (212).

Con ello, su esposo queda aislado e imposibilitado de regresar a su casa: se levanta la sospecha de su muerte. Todo ese proceso es relatado por la esposa del banquero a los detectives. La mujer incluso les proporciona una serie de pruebas que corroboran la veracidad de los hechos relatados, pero todos sus esfuerzos resultan vanos porque éstos se empeñan en desestimar la veracidad de sus confesiones. Finalmente, en un último intento por convencerlos de su culpabilidad, la mujer les relata la consecución de su crimen.

En el desenlace de la historia, la incredulidad de los detectives es rebasada por la lógica de los acontecimientos sobrenaturales. Aunque éstos no reconocen la explicación proporcionada por la esposa del banquero, el lector queda plenamente convencido de la misma pues ésta refuerza los hechos de los que en un principio ya había atestiguado. Al final, el autor nos presenta una escena donde plantea la posibilidad del regreso del banquero. Ello contribuye a crear una mayor ambigüedad en el relato. Ésta ocurre cuando la mujer, liberada de todos los cargos, regresa a su casa: “miró, por no dejar, en torno suyo y

dio unos pasos: pocos (...) ¿volvería él? ¡Dios la librara!, y de ser así, ¿cuándo?, ¿por dónde? (...) Entonces escuchó a lo lejos: La cena está servida Ahogó un espantoso grito. Pero volvió a sonreír” (214).

La construcción de una atmósfera propicia para el surgimiento del elemento sobrenatural; la conformación de la casa como un ser vivo dotado de su propia capacidad de asombro; la presencia de un espejo que funciona como un objeto mágico y su posterior destrucción y la conformación de un final ambiguo donde se confirma la veracidad de la existencia del elemento sobrenatural son algunos elementos que utiliza Francisco Tario para construir el horror y el suspenso en “Asesinato en do sostenido mayor”. En “La semana escarlata”, un relato perteneciente a su segunda colección de cuentos *Tapioca inn: mansión para fantasmas*, Tario retoma un tema que posee una larga tradición en la literatura de horror sobrenatural, el doble, y construye a partir de este personaje una trama en la que conjuga el horror, el suspenso y el humorismo.

2.1.2 La reelaboración del doble

El ser humano es un ser dual en cuya personalidad convive la racionalidad con aquellos instintos primitivos y destructivos que habitan en los rincones más inexplorados de su ser, que permanecen agazapados pero listos para despertar en el momento más inesperado. Los personajes más inocentes y bondadosos esconden en su interior una región oscura y ominosa. La figura del doble es una metáfora de esos instintos reprimidos que de pronto se desbordan, desatando la violencia que sólo se puede interrumpir con la muerte de los personajes sumergidos en ese trance malévolo.

En su ya clásico ensayo titulado “Lo siniestro” Sigmund Freud reflexiona sobre la figura del doble. Para Freud en el doble “pueden ser incorporadas todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse por causa de adversas circunstancias”¹⁰⁷ Maupassant, Poe, Hoffman y Robert Louis Stevenson son algunos de los autores que han explorado este personaje. Francisco Tario lo retoma en “La semana escarlata”, uno de los relatos de *Tapioca Inn: Mansión para fantasmas*. La estructura de

¹⁰⁷ Sigmund Freud, *Op.cit.* p. 22.

“La semana escarlata” sigue el modelo de la novela de Stevenson: *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Nos plantea la historia de un hombre que posee una doble personalidad. Mientras, por un lado Rómulo Pimentel lleva una existencia común y corriente, por otra parte es un criminal sanguinario. El elemento sobrenatural aparece por la manera en que realiza sus crímenes, siempre en sus sueños.

En su libro *Las raíces del miedo: Antropología del cine de terror*, Joan Prat examina al doble e identifica algunas características estructurales de este personaje: “la doble identidad, el paso o metamorfosis de una personalidad a otra a través de un estado de desequilibrio o pérdida de la personalidad original para adquirir otra distinta”.¹⁰⁸ Además de “el desequilibrio interior o esquizofrenia del yo que no sólo repercute en su estado emocional sino también en su apariencia exterior, un sentimiento de culpabilidad derivado de las acciones realizadas por el sujeto y el rechazo social por su comportamiento violento”.¹⁰⁹ En el relato de Tario dicho proceso ocurre a Rómulo Pimentel, un profesor de música que sufre una metamorfosis que lo lleva a convertirse en un asesino violento. A grandes rasgos podríamos dividir el proceso de transformación que sufre Pimentel en tres etapas que coinciden con las fases de desarrollo del cuento de horror fantástico. Una fase de extrañamiento, una fase de aceptación del misterio y una fase de enfrentamiento o lucha en la que se da una confrontación entre Pimentel y su antagonista el detective Galisteo.

En la primera parte del relato, nos enteramos de una oleada de crímenes que han sacudido a la “Ciudad Escarlata” sumiéndola en un ambiente de zozobra. Las investigaciones resultan complicadas porque el asesino no deja huella que permita descubrir su identidad. Es hasta que el detective Galisteo es puesto al mando del caso que surge un sospechoso, el profesor de música Rómulo Pimentel.

Sigmeund Freud nos proporciona algunos elementos útiles para analizar el personaje del doble. Para Freud, en los personajes que poseen una doble personalidad ocurre una transmisión de los procesos anímicos de una persona a su doble, “de modo que éste participa en lo que el otro sabe y experimenta, pero con la diferencia de que (quien sufre este desdoblamiento) pierde el dominio de su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio”.¹¹⁰

¹⁰⁸ Joan Prat, *Op.cit.*, p.88.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.24.

¹¹⁰ Sigmund Freud, *Op.cit.*, p.24.

En el cuento de Tario, Pimentel sufre una transformación gradual que lo lleva a convertirse en un hombre violento. Conforme transcurre la narración, el lector atestigua esta metamorfosis del personaje. Ahora bien, Pimentel no es plenamente consciente de los crímenes que comete, es incapaz de controlarlos dado que ocurren en sus sueños. Es mediante su diario como nos enteramos de la transformación que sufre y el conflicto moral que lo aqueja. Podemos dividir los sueños de Rómulo Pimentel en dos etapas. En la primera, que corresponde a la fase de extrañamiento, Pimentel no es consciente de que los actos que realiza en sus sueños tienen una repercusión en la realidad. En la segunda etapa de sus sueños, o fase de aceptación del misterio, ya es plenamente consciente de que sus actos se replican en la vida real. Es en esta etapa cuando ocurre la lucha interna del personaje quien se debate entre su deseo inconsciente de matar y el arrepentimiento que experimenta por estos actos que escapan a su control.

La primera parte del diario de Pimentel abarca todos aquellos sueños en los que no comete ningún acto criminal, pero se establece el “vaso comunicante” entre la realidad y sus experiencias oníricas. Según Joan Prat, en los personajes que poseen una doble personalidad ocurre un conflicto interno en el que el “intenso puritanismo de sus ideales morales y sociales está reñido con su acusada tendencia a la degeneración y degradación ética”.¹¹¹ Para resolver esa dicotomía, estos personajes suelen desdoblarse en dos naturalezas que les permitan satisfacer sus tendencias éticas, positivas y negativas, simultánea e independientemente. “De esta manera logran satisfacer sus apetencias más primarias sin necesidad de sobrellevar los arrepentimientos y culpabilidades que, de forma general, implica toda actuación culturalmente reprochable”.¹¹² En el caso de Pimentel este conflicto se acentúa conforme se da cuenta de que las experiencias que ocurren en sus sueños tienen una repercusión en la realidad. Ante estas evidencias, comienza a sentirse muy perturbado, lo que lo lleva a sumirse en un trance de desesperación.

En la fase de aceptación del misterio, el personaje comete finalmente un asesinato: “Voy en sueños por la calle descubro la silueta de un hombre. Detengo mis pasos y continúo. Me dispongo a seguirlo”.¹¹³ Pimentel se encuentra a solas en una habitación. “Una sombra le

¹¹¹ Joan Prat, *Op.cit.*, p.87.

¹¹² *Ibid.*, p.87.

¹¹³ Francisco Tario, *Cuentos completos*, México, Lectorum, 2003, p. 122.

entrega un cuchillo: ¡Vamos, vamos, pronto será mediodía!” (123).¹¹⁴ Y ocurre el primer asesinato: “Alzo con furia el brazo y descargo sobre un cuerpo que se mueve una atroz puñalada. Ya está. Me incorporo, estoy sofocado, con la boca seca. Por la mañana se ha desvanecido mi terror” (123). Aunque a estas alturas ya es consciente de que las acciones realizadas en sueños tienen una conexión con los hechos ocurridos en la realidad, el descubrimiento de una nota en el periódico, donde se describe su crimen, aumenta su desconcierto. “Acabo de leer con espanto: caballero profesional asesinado arteralmente en su lecho. La policía inicia las pesquisas esperando sea localizado el asesino. Estoy perdido. Bajo una maldición bíblica” (123).

Para José Miguel Cortés, los personajes que experimentan la dualidad aparecen fragmentados y mutilados por un conjunto de fuerzas dislocadoras como los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente. El ser humano pasa a ser considerado como el resultado transitorio de la interrelación de un conjunto de sensaciones que conforman la experiencia y construyen al sujeto. “El sujeto se convierte en un conjunto de acontecimientos siempre fluctuantes, parcialmente inconscientes y sometidos a interferencias provenientes de su existencia corporal”.¹¹⁵ Tal es el caso de Rómulo Pimentel cuyo comportamiento en sus sueños contrasta con sus reacciones al despertar y darse cuenta de los crímenes que ha cometido. Por ejemplo, en su séptimo sueño, Pimentel asesina a una mujer por temor de ser delatado a la policía. Al sentirse amenazado, entra en su automóvil y la asfixia con una bufanda. “Ella grita, grita, forcejea, (le) golpea en el rostro una, dos veces y por fin calla. Se desploma” (124). Al despertar se percata de lo ocurrido y decide permanecer encerrado, agobiado por el sentimiento de culpa. Su siguiente víctima es un niño, lo que acentúa el horror por sus violentas acciones: “jamás mientras exista olvidaré los claros ojitos del niño implorando piedad desde su asombro. Qué sabía el de muerte: ni de vida. Siento como si la última flor del mundo se hubiera marchitado” (125).

Puesto que no puede controlar sus acciones, Pimentel siente temor de conciliar el sueño: “Es de todo punto indispensable que no duerma ni un instante, ni un segundo más durante mi vida. Preciso que me mantenga alerta, dueño de mí mismo, sin abandonarme a las

¹¹⁴ De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

¹¹⁵ José Miguel Cortés. *Op.cit.*p.94.

negras y criminales alas del sueño” (126). Sus esfuerzos por permanecer despierto alteran su estado de ánimo. Sin embargo, se resiste a entregarse a sus experiencias homicidas: “Pronto serán las cinco de la mañana, me punzan las orejas, me zumban los oídos y mis párpados amenazan con cerrarse en cualquier momento. ¡Alerta! ¡Alerta! Otro poco más es necesario” (127).

Según José Miguel Cortés, la intromisión del doble, que casi siempre se parece al protagonista como un reflejo crea tal situación de inseguridad y desasosiego que lleva a los personajes que sufren este trance a los límites de la locura paranoica. Asimismo, la incapacidad de soportar al otro yo, que ha devenido independiente, tan sólo puede solucionarse con el suicidio: “ya que el doble sería la proyección de la personalidad más oculta y reprimida por lo social, aquella que es más extraña a la parte más consciente de la mente”.¹¹⁶ En el relato de Tario hay una escena donde Pimentel observa su rostro. Y, de alguna manera, al mirarlo es consciente de la transformación que en ese tiempo le ha ocurrido. La batalla entre los dos polos de su personalidad se encuentra en el momento climático:

Hoy descubrí mi rostro en el espejo. Irreconocible –ésa es la palabra– ¿Son éstos mis ojos? ¿Mis labios? ¿Mi frente? Más que importa; o digo mal, sí importa. ¡Espléndido!. Cuando siento que me vence el sueño, corro al baño y expongo mi rostro al agua o me pongo a pasear de arriba abajo con celeridad creciente. Ánimo, la batalla está ganada (127).

Finalmente, se completa la transformación de Pimentel. Consciente de que nadie puede detener sus crímenes, entra de lleno dentro de una otredad que no puede comprender y que lo rebasa. Aunado a ello, su estado de salud empeora. En ese punto decide entregarle su diario al detective Galisteo, consciente de que su transformación es irreversible. A partir de ese momento inicia la última etapa del relato de Tario, la fase de confrontación o lucha donde ocurre un enfrentamiento entre Pimentel y su antagonista, enfrentamiento que representa también la lucha entre el pensamiento racional y el elemento fantástico.

La tercera etapa de “La semana escarlata” abarca la fase de confrontación o lucha en la que Pimentel se enfrenta a Galisteo. Como suele ocurrir en la literatura fantástica, se lleva

¹¹⁶ *Ibid.*, p.102.

a cabo una lucha entre el pensamiento racional y el elemento sobrenatural. Sin embargo, en este relato en particular, ocurre una vuelta de tuerca interesante pues se invierten los papeles del protagonista y antagonista. Galisteo se transforma en un criminal y Pimentel en su víctima. Se completa la idea del doble, no es sólo Pimentel quien posee una doble personalidad sino también su perseguidor quien se entrega a sus instintos homicidas. Al respecto, nos dice José Miguel Cortés:

Lo más terrible (en los personajes que poseen una dualidad) no es la parte buena y la parte mala, claramente diferenciadas y representadas por cada uno de los dos ellos, sino esa instantánea porción de conciencia en que ambos coinciden antes de desgarrarse uno del otro, el comprobar que el bien y el mal no sólo son antagónicos, sino que comparten un mismo espacio planteando claramente la dualidad del carácter humano.¹¹⁷

Galisteo es ahora quien tiene un sueño perturbador, el cual está dividido en dos partes bien diferenciadas. En la primera, comienza una persecución en la que logra alcanzar a Pimentel quien se resiste a sus intentos de acabar con su vida. La segunda parte del sueño abarca el enfrentamiento entre el protagonista y antagonista que culmina con un regreso a la situación de normalidad inicial del relato en la que la ola de crímenes que había mantenido aterrorizada a la ciudad llega a su fin.

El cierre de “La semana escarlata” resulta original porque rompe el esquema de los cuentos donde aparece el personaje del doble, que suelen tener un final trágico: los personajes que se encuentran sumidos en este trance suelen morir, ya sea porque deciden acabar con su vida o porque son asesinados con el propósito de ponerle fin a sus crímenes. En el mejor de los casos, permanecen impunes pues no logran ser capturados debido a su astucia, que les permite burlar a sus perseguidores. En “La semana escarlata”, ocurre una confrontación entre el protagonista y antagonista. Al final ambos mueren y el relato termina con una vuelta a la situación de normalidad inicial: “La semana escarlata ha terminado y la ciudad vive su vida tediosa, lóbrega, sin más sobresaltos. Dos hombres de bien, enteramente comunes y corrientes, entregaron sus almas al señor” (124).

La exploración de la dualidad y la puesta en escena del conflicto moral de un personaje que se debate entre la realización de sus deseos criminales y sus creencias éticas y morales,

¹¹⁷ *Ibid.*, p.107.

es el elemento central a partir del cual Francisco Tario construye el horror en el relato “Asesinato en do sostenido mayor”. El suspenso y humorismo están presentes en este relato. La mezcla de algunos elementos de la literatura policiaca (la presencia de un detective y un misterio a resolver, por ejemplo) y otros de la literatura fantástica (la presencia del elemento sobrenatural) que encontramos igualmente en “Asesinato en do sostenido mayor” es un rasgo característico de la narrativa de Francisco Tario. Sin embargo, la reelaboración del doble es el elemento más interesante que encontramos en este relato.

Otro de los narradores mexicanos que exploró los territorios del cuento de horror fantástico fue Carlos Fuentes. En el siguiente apartado revisaré algunas de sus incursiones dentro de este género narrativo, las cuales poseen también un rasgo de originalidad por la fusión que se da entre los temas del cuento de miedo y los personajes y atmósferas característicos del imaginario local.

2.2 La hechicera y la casa encantada: Carlos Fuentes

Herederero del horror anglosajón, particularmente de la novela gótica, Carlos Fuentes supo asimilar esa tradición y adaptarla a un contexto y época diferentes a donde surgió originalmente. Esto se puede constatar en una de sus novelas más célebres, *Aura*, donde encontramos una reelaboración de los personajes y atmósferas de la novela inglesa del siglo XVIII, trasladadas a una historia que se desarrolla en la ciudad de México a mediados del siglo XX. Al igual que en esta novela breve, también encontramos algunas incursiones de Fuentes en los territorios del cuento de horror fantástico. En estos relatos, la obsesión de Fuentes por la historia está presente: sus protagonistas son los fantasmas de nuestro pasado que parecen haber despertado sólo para cobrar venganza por los agravios sufridos mucho tiempo atrás. El horror se produce por una original fusión de los personajes y atmósferas del imaginario local y los mecanismos de la literatura de horror, que el autor conjuga de manera eficaz. Los temas que analizaré en este apartado poseen una larga tradición dentro de la historia del cuento de horror. Uno de ellos es la animación de un objeto inerte que, por causas sobrenaturales, cobra vida. El otro es el personaje de la hechicera o bruja. Fuentes los reelabora en sus relatos “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y “Chac Mool”.

2.2.1 La hechicera y la casa encantada

El relato “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” perteneciente a *Los días enmascarados* (1954) ejemplifica bien la fusión entre los aspectos del imaginario local y los elementos del cuento de horror fantástico. La historia transcurre en una vieja mansión del centro histórico de la ciudad de México. La trama tiene semejanzas con *Aura*, pues al igual que en aquella novela breve, el protagonista es un intruso que decide, por voluntad propia, penetrar en un universo cerrado, habitado por unas fuerzas misteriosas que escapan a su comprensión pero ejercen sobre él una fascinación poderosa. Tienen también otro elemento en común ambas historias: la presencia de un personaje femenino detentor de un poder mágico que envuelve al protagonista dentro de una otredad de la que, en un principio, era ajeno, pero de la que más adelante, se volverá partícipe.

Fuentes reelabora en este relato dos temas del cuento de horror fantástico, la casa encantada y el personaje de la bruja o hechicera, que establece el vínculo con elemento sobrenatural. El protagonista, un burócrata de mediano rango, es enviado por su jefe, el licenciado Brambila, a habitar una antigua casona ubicada en el centro de la ciudad. La llegada de este personaje a la antigua mansión marca el inicio de la fase de extrañamiento donde la construcción de atmósfera juega un papel central.

Se sabe que, en la literatura, la casa sueña utilizarse como símbolo de protección. En su célebre *Poética del espacio* Gaston Bachelard compara la casa con una concha que resguarda a sus moradores de los peligros que los acechan en el exterior. Sin embargo, en la literatura de horror, a veces esta función es subvertida. La casa en estos casos no funciona como un espacio de protección, “se constituye como un espacio anómalo, extraño e incluso en sí mismo, propiamente fantástico”.¹¹⁸ En el relato de Fuentes, la trama se ubica en una antigua casona de la calle de Puente de Alvarado, en el centro de la ciudad de México. La profusión en la decoración de la fachada y el abigarramiento de espacios interiores “el piso brillante de los salones, las paredes forradas de terciopelo azul, los pasillos cubiertos de maderas lisas y labradas”¹¹⁹ nos recuerda los escenarios de las novelas clásicas de la

¹¹⁸ Elton Honores, *Op. cit.*, p. 74.

¹¹⁹ Carlos Fuentes, *Cuentos completos*, México, F.C.E., 2013, p.40.

literatura de horror como *Drácula*. Si bien es el jardín el lugar que reúne las características necesarias para el surgimiento del elemento sobrenatural. Se trata de un lugar aislado donde el protagonista se siente ajeno a los problemas de la vida cotidiana y se olvida del ajetreo del mundo exterior: “Aquí se está lejos de los males parasitarios de México. Menos de veinticuatro horas entre estos muros que son de una sensibilidad, de un fluir que corresponde a otros litorales” (40).¹²⁰

Dentro de sus límites “se rompen las leyes naturales” (40). Se respira en él una sensación de ausencia de vida, de frío que precede el encuentro del protagonista con la muerte: “Sobre el jardín se ha desbaratado un velo gris (...) El humo del otoño cubre hasta las tapias, y casi podría decirse que se escuchan pasos, lentos, con peso de respiración, entre las hojas caídas” (40). El jardín cumple un papel importante en el relato porque es el lugar donde ocurren los encuentros entre el protagonista y la hechicera.

En este punto, cabe hacer una reflexión sobre la hechicera o bruja. Este personaje, tal como lo conocemos en la actualidad, proviene del imaginario medieval. En su libro *Antropología del cine de terror* Joan Prats enumera algunos de sus rasgos más significativos: “la exaltación del erotismo, la creación de pactos con fuerzas demoniacas, la realización de prácticas y rituales asociados con el paganismo y la adquisición de ciertos poderes sobrenaturales que suelen obtener mediante la ingestión de algunos vivificadores como pócimas o afrodisiacos”.¹²¹ En el caso del relato de Fuentes, encontramos una figura femenina poseedora de poderes mágicos cuya presencia altera el estado de ánimo y las acciones del protagonista. Se trata de una anciana que aparece en el jardín, sembrando en su mente un sentimiento de temor y expectación. Los encuentros entre el protagonista y la hechicera comprenden la fase de racionalización y, posteriormente, de aceptación del misterio del relato. Aunque inicialmente el protagonista se muestra escéptico ante la existencia de la anciana, poco a poco, conforme la cercanía entre ambos personajes va aumentando, se va convenciendo de la veracidad de sus apariciones y de su carácter sobrenatural o mágico.

El primero de estos encuentros se produce en la biblioteca de la mansión. La combinación de los sonidos ambientales y los efectos visuales son utilizados por Fuentes

¹²⁰ De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

¹²¹ Joan Prat, *Op.cit.*, p.134.

para enmarcar la experiencia sobrenatural: “He permanecido, mi aliento empañando los cristales, viendo el jardín. Quizá horas, la mirada fija en su reducido espacio. Fija en el césped, a cada instante más poblado de hojas. Luego, sentí el ruido sordo, el zumbido que parecía salir de sí mismo y levanté la cara” (41). Aunque en este primer encuentro el contacto visual entre los personajes es muy breve, el autor pone un énfasis en la mirada como un elemento importante que produce un efecto nocivo en la mente del protagonista: El horror se produce por la contemplación de la mujer siniestra: “La cara del jardín no varió su mirada, intransmisible en la sombra de las cuencas. Me dio la espalda, no distinguí más que su pequeño bulto, negro y encorvado, y escondí entre mis dedos los ojos” (41).

La reacción del personaje ante esta experiencia es de incredulidad: “No me voy a asustar porque alguien saltó la tapia y entró al jardín. Voy a esperar toda la tarde, ¡sigue lloviendo, día y noche!, y agarrar al intruso...” (42) La lucha entre la racionalidad y el elemento sobrenatural comienza a cobrar relevancia. Sin embargo, aunque el personaje piensa que la aparición de la anciana no es real, existe una fuerza que lo obliga a permanecer día y noche sentado frente a la ventana del jardín: “No hay teléfono en la casa, pero podría salir a la avenida, llamar a mis amigos, irme al Roxy ¡pero si estoy viviendo en mi ciudad, entre mi gente! ¿por qué no puedo arrancarme de esta casa, diría mejor, de mi puesto en la ventana que mira al jardín?” (42).

En el segundo encuentro con la anciana, el protagonista se encuentra en un estado de sopor por el olor de las flores: “Estaba dormitando en el sillón, frente a la ventana, cuando me despertó la inmensidad del olor a siempreviva. Sin vacilar, clavé la vista en el jardín, allí estaba recogiendo las flores, formando un ramillete entre sus manos pequeñas y amarillas...” (42). El énfasis otorgado por Fuentes al olor de las flores, relacionado con las apariciones de la anciana, no es casual. Tomemos la definición de Joan Prat quien nos dice que las hechiceras se valen de ciertas plantas para aumentar sus poderes mágicos.¹²² Es el caso de la anciana cuyas apariciones están relacionadas con el aroma perturbador de las flores del jardín, particularmente las siemprevivas, de las que se vale para sumir al protagonista en un estado de sopor en el que se encuentra vulnerable a sus poderes mágicos. La apariencia decrepita de la mujer “tendría ochenta, cuando menos” (42) la vinculan también con el personaje de la bruja, que se caracteriza por una apariencia repulsiva y

¹²² *Íbid.*, p. 148.

grotesca. Por su figura encorvada y rostro arrugado, la anciana nos recuerda a Consuelo Llorante, la protagonista de *Aura*. Su ropa de color oscuro vincula a la anciana con lo ominoso: “mientras desprendía las flores, la observé: delgada, seca, vestía de negro. Falda hasta el suelo, que iba recogiendo rocío y tréboles, la tela caía con pesantez (...) el saco negro, abotonado hasta el cuello, y el tronco doblegado, aterido” (42). Por otro lado el tono de su piel pálido y sus labios rojos nos recuerdan una figura fantasmagórica:

ensombrecía la cara una cofia de encaje negro, ocultando el pelo blanco y despeinado de la anciana. Sólo pude distinguir los labios sin sangre, que con el color pálido de su carne penetraban en su boca recta, arqueada en la sonrisa más leve, más triste, más permanente y desprendida de toda motivación (42).

Sin embargo, el elemento más perturbador de la anciana es su mirada que produce una sensación de malestar en la conciencia del protagonista: “Levantó la vista; en sus ojos no había ojos... era como si un camino, un paisaje nocturno partiera de los párpados arrugados, partiera hacia adentro, hacia un viaje infinito en cada segundo” (42). Todos estos elementos contribuyen a la construcción de la sensación de horror que alcanzará su punto climático en el tercer encuentro entre los personajes.

Las apariciones de la anciana en el jardín de la mansión del puente de Alvarado van minando de alguna manera las resistencias del personaje de aceptar la veracidad de los hechos inexplicables. Si bien éste mantiene su mirada de escepticismo, los poderes sobrenaturales de la hechicera comienzan a ser evidentes. Inicia la fase de aceptación del misterio: “No, no diré que cruzó la enredadera y el muro, que se evaporó, que penetró en la tierra o ascendió al cielo; en el jardín pareció abrirse un sendero, tan natural que a primera vista no me percaté de su aparición, y por él se fue caminando bajo la lluvia” (42).

En su tercer encuentro con la anciana, el protagonista asume la veracidad de la aparición y decide confrontarla: “Debe venir, como ayer y anteayer, a la caída del sol. Hoy le dirigiré la palabra; no podía escaparse, la seguiré por su camino, oculto entre las enredaderas” (43). La música anuncia la presencia de la hechicera en la mansión de Puente de Alvarado: “Sonaban las seis cuando escuché música en el salón (...) Abrí la ventana: salí. Exactamente, no sé qué sucedió: sentí que el cielo, que el aire mismo, bajaban un peldaño, caían sobre el jardín; el aire se hacía monótono, profundo, y todo ruido se suspendía” (43).

Finalmente, se produce un tercer encuentro con la hechicera: “me miró, su sonrisa siempre idéntica, sus ojos extraviados en el fondo del mundo; abrió la boca, movió los labios: ningún sonido emanaba de aquella comisura pálida” (43). El horror se produce por la contemplación del rostro desfigurado de la anciana. Mediante sus poderes sobrenaturales tiempo y espacio son trastocados. El protagonista entra en un estado de sopor “el jardín se comprimió como una esponja, el frío metió sus dedos en mi carne” (43).

El último encuentro entre los personajes marca la fase de derrota. Ocurre una confrontación cara a cara entre el protagonista y la anciana. Como en ocasiones anteriores, la aparición de la hechicera viene acompañada de diferentes elementos ambientales: el olor de las flores, el ruido de pasos y el zumbido de los abejorros. Sin embargo en este encuentro final, la confrontación es llevada hasta sus últimas consecuencias. La lucha entre la racionalidad y el elemento sobrenatural llega a su punto climático en el momento en el que se produce un encuentro entre los dos personajes: “La luz blanca agitó mis cabellos, y la anciana me tomó de las manos, las besó: su piel apretó la mía” (44). Sin embargo, dicho encuentro adquiere tintes macabros cuando el protagonista se percató de que la anciana en realidad está muerta: “lo supe por la revelación, porque mis ojos decían lo que el tacto no corroboraba: sus manos en las mías, no tocaba sino viento pesado y frío, adivinaba hielo opaco en el esqueleto de esa figura que movía sus labios en una letanía de ritmos vedados” (44).

A partir de ese momento se suceden una serie de fenómenos extraños: las flores tiemblan “solas independientes del viento” (44) y desprenden un “olor de fétido” (44) el sonido de la lluvia se escucha magnificado “por amplificadores” (44) y la voz de la anciana resuena “como un eco” (44). Ante la confrontación con el elemento sobrenatural se produce un intento de huida del protagonista “me arranqué de sus manos, corrí a la puerta de la mansión— hasta allá me perseguían los rumores locos de su voz, las cavernas de una garganta de muertas ahogadas— caí temblando, agarrado a la manija, sin fuerza para moverla” (44). Sin embargo, sus intentos por escapar son inútiles porque se queda encerrado dentro de la biblioteca imposibilitado de salir de ahí: “De nada sirvió, no era posible abrirla. Está sellada, con una laca roja y espesa. En el centro, un escudo de armas brilla en la noche, su águila de coronas, el perfil de la anciana, lanza la intensidad congelada de una clausura definitiva (44). Al final, el protagonista queda atrapado dentro

de la biblioteca permaneciendo a partir de entonces sometido los deseos de su captora. La fase de derrota del relato se completa: “En la noche escuché a mis espaldas el roce de las faldas sobre el piso; Satisfacción de soledades compartidas. (...) Era su voz de nuevo, acercándose, sus labios junto a mi oreja, su aliento fabricado de espuma y tierra sepultada” (42).

La conformación de una atmósfera oscura y opresiva, la modificación del tiempo y espacio y la presencia del personaje de la hechicera son algunos de los elementos de los que Carlos Fuentes se vale para conformar el horror en el relato “Tlactocatzine del jardín de Flandes”. En otro de sus cuentos más célebres “Chac Mool”, publicado también en *Los días enmascarados* (1954) Fuentes echa mano de uno de los temas más antiguos del cuento de miedo, la aparición de una estatua inerte que, por causas sobrenaturales, cobra vida.

2.2.2 El despertar de los dioses antiguos

En el cuento de horror sucede a veces que algunos artefactos que debieron someterse a la manipulación del hombre cobran vida y personalidad autónomas de sus propietarios a quienes atacan o persiguen. Estos objetos encierran sobre sí su propia malignidad adquiriendo grandes proporciones destructivas. En *El castillo de Otranto*, Horace Walpole otorga vida a las armaduras que se mueven libremente horrorizando a sus moradores. Hoffman también da vida a una autómatas, Olympia, figura fabricada por el doctor Spalazzini que seduce a Nathanael propiciando su fin trágico. Carlos Fuentes retoma este tema en el relato “Chac Mool” publicado en *Los días enmascarados* (1954) donde plantea una interpretación interesante del mismo, logrando adaptarlo a un personaje surgido del imaginario local, la escultura de la deidad indígena.

El relato posee una estructura epistolar. Inicia cuando un amigo cercano del protagonista, Filiberto, se entera de su muerte. Mientras realiza los trámites para trasladar su cadáver a su casa descubre la existencia de un diario donde se describen los acontecimientos ocurridos previamente a su fallecimiento. En el diario de Filiberto también se da cuenta de la metamorfosis que sufre la escultura del dios precolombino Chac Mool.

Sigmund Freud se ocupa en su ensayo *Lo siniestro* del animismo. Para Freud “la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente o bien que un objeto sin vida

esté en alguna forma animado, despiertan el sentimiento de lo siniestro con intensidad y nitidez singulares”.¹²³ Según el psicoanalista alemán el animismo, es decir “la atribución de fuerzas mágicas a personas y objetos”¹²⁴ es uno de los procedimientos más seguros para evocar el sentimiento de lo siniestro. Dicho procedimiento consiste en:

dejar que el lector dude si un personaje es una persona o un autómatas, y debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención porque es preciso que el lector no llegue a examinar y a verificar inmediatamente el asunto; lo que dispararía su estado emocional.¹²⁵

En el relato de Carlos Fuentes este proceso de animación le ocurre a la escultura del dios precolombino y coincide con las fases de desarrollo del relato de horror fantástico (normalidad inicial, racionalización, aceptación del misterio y confrontación). En el diario de Filiberto se da cuenta de este proceso de transformación que podríamos llamar humanización.

En la fase de normalidad inicial del relato, Filiberto describe su interés por coleccionar piezas arqueológicas: “Pepe conocía mi afición por ciertas formas de arte indígena mexicano. Yo colecciono estatuillas, ídolos, cacharros. Mis fines de semana los paso en Tlaxcala o en Teotihuacán”.¹²⁶ Esta afición justifica su interés por la adquisición de una pieza en particular: una réplica de una escultura de Chac Mool que encuentra en el mercado de la Lagunilla: “es una pieza preciosa, de tamaño natural, y aunque el marchante asegura su originalidad, lo dudo. La piedra es corriente, pero ello no aminora la elegancia de la postura o lo macizo del bloque” (29).¹²⁷

La fascinación de Filiberto por la escultura precolombina lo lleva a comprarla y trasladarla a su casa donde decide guardarla en el sótano. La mansión “un poco lúgubre en su arquitectura porfiriana” (29) resulta el marco idóneo para la transformación que sufre la escultura. La oscuridad y, particularmente, la humedad del sótano son los elementos que permiten que se opere esta metamorfosis: “amanecí con la tubería descompuesta. Incauto,

¹²³ Sigmund Freud, *Op.cit.*, p.18.

¹²⁴ *Ibid.*, p.27.

¹²⁵ *Ibid.*, p.27.

¹²⁶ Carlos Fuentes, *Cuentos completos*, México, F.C.E., 2013, p.29.

¹²⁷ De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

dejé correr el agua de la cocina, y se desbordó sin que me percatara. El Chac Mool resiste la humedad, pero mis maletas sufrieron” (30).

Recordemos que en algunas culturas precolombinas Chac Mool era el dios de la lluvia, por lo tanto no resulta extraño que sea el agua el elemento que le proporciona a la estatua la fuerza vivificadora: “Fui a raspar la lama del Chac Mool con una espátula. El musgo parecía ser ya parte de la piedra (...) cada vez que repasaba el bloque parecía reblandecerse” (31). Si bien la transformación de la escultura ocurre de forma gradual, ésta se va haciendo más pronunciada conforme entra en contacto con la humedad o con el agua: “No quise creerlo: era ya casi una pasta. Le he puesto encima unos trapos y mañana la pasaré a la pieza de arriba, antes de que sufra un deterioro total” (31).

En su libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Noël Carroll examina algunas técnicas empleadas para la creación de personajes en la literatura de horror. Fuentes emplea algunos de estos procedimientos como la fusión, magnificación y masificación. La fusión “consiste en la construcción de criaturas que transgreden distinciones categoriales”.¹²⁸ El rasgo central de la figura de fusión, según Noël Carroll, es la combinación de categorías disjuntas o en conflicto en sólo un individuo espacio-temporalmente unificado. “La figura de fusión reúne seres distintos, son uniones de orden ontológica o biológicamente separados, figuras en las que tipos de elementos distintos y con frecuencia en colisión se sobreponen o se condensan resultando entidades impuras”.¹²⁹ En el relato de Fuentes el proceso de fusión opera en la escultura indígena que adquiere rasgos humanos de manera gradual: “Volví a palpar al Chac Mool. Se había endurecido: hay en el torso algo de la textura de la carne, lo aprieto como goma, siento que algo corre por esa figura recostada... Volví a bajar en la noche. No cabe duda: el Chac Mool tiene vello en los brazos” (31).

Este proceso de metamorfosis de la escultura coincide también con la transformación que le ocurre a Filiberto: “Esto nunca me había sucedido. Tergiversé los asuntos en la oficina; giré una orden de pago que no estaba autorizada, y el director tuvo que llamarme la atención” (31). Estos incidentes se agravan conforme se acentúa la metamorfosis de la estatua: “tendré que ver a un médico, saber si es imaginación o delirio, o qué, y deshacerme de ese maldito Chac Mool” (31). Finalmente, opera una transformación en Filiberto quien

¹²⁸ Noël Carroll, *Op.cit.* p.106.

¹²⁹ *Ibid.*, p.106.

se muestra resignado ante la situación inexplicable. Implícitamente hay una aceptación de su nueva situación.

En la fase de aceptación del misterio se completa el proceso de metamorfosis. Para aumentar el aspecto siniestro de la estatua, Fuentes emplea algunas técnicas como la masificación y magnificación. Según Noel Carroll, la magnificación “consiste en aumentar las dimensiones de un objeto o personaje con el fin de realzar su carácter siniestro, mientras que la masificación consiste en aumentar su volumen hasta hacerlo alcanzar proporciones mayores a las que este objeto tiene normalmente”.¹³⁰ En el caso del relato de Fuentes estos elementos se emplean para acentuar la apariencia siniestra del Chac Mool. Si atendemos a las descripciones que el autor hace de la escultura podremos percatarnos que destaca siempre ciertos rasgos como su fuerza física, su tamaño descomunal, y su actitud violenta.

El horror se produce por la apariencia siniestra de la escultura combinada con una atmósfera opresiva y oscura. Por ejemplo, en el primer encuentro que tiene Filiberto con el Chac Mool ya humanizado, la oscuridad contribuye a resaltar el efecto siniestro que produce la estatua: “El cuarto olía a horror, a incienso y sangre. Con la mirada negra, recorrí la recámara, hasta detenerme en dos orificios de luz parpadeante, en dos flámulas crueles y amarillas Casi sin aliento encendí la luz” (32).

La apariencia grotesca de la estatua está conformada por un cuerpo de un tamaño desproporcionado y su rostro cuyos ojos, nariz y dientes producen un efecto repulsivo:

Allí estaba Chac Mool erguido, sonriente, ocre, con su barriga encarnada. Me paralizaban los dos ojillos, casi bizcos, muy pegados a la nariz triangular. Los dientes inferiores, mordiendo el labio superior, inmóviles; sólo el brillo del casquetón cuadrado sobre la cabeza normalmente voluminosa. Chac Mool avanzó hacia la cama (32).

Otros rasgos de la escultura como su olor “extrahumano” (32) su “risa violenta” (32) y sus dientes “repulsivos afilados y brillantes” (32) aumentan su apariencia siniestra que se acentúa por su comportamiento agresivo: “Subí y entreabrí la puerta de la recámara: el Chac Mool estaba rompiendo las lámparas, los muebles; saltó hacia la puerta con las manos

¹³⁰ Noël Carroll, *Op.cit.*, p. 116.

dañadas, y apenas pude cerrar e irme a esconder al baño...” (33). Dicho comportamiento está siempre relacionado con el elemento acuático, ante la ausencia de éste se acentúa la agresividad del Chac Mool “Luego bajó jadeando y pidió agua; todo el día tiene corriendo las llaves, no queda un centímetro seco en la casa. Tengo que dormir muy abrigado, y le he pedido no empapar la sala más” (33).

Conforme se acentúa el proceso de humanización de Chac Mool se conforma también una relación de esclavitud y dominación entre Filiberto y el dios indígena. Resulta irónico como se invierten los papeles: mientras originalmente Chac Mool era un objeto de decoración de la casa de Filiberto, ahora éste se ha convertido en un esclavo que debe cumplir cada una de sus órdenes. Dicha dominación se ejerce mediante el uso de una fuerza desmedida: “Terrible como su risilla, horrorosamente distinta a cualquier risa de hombre o animal, fue la bofetada que me dio, con ese brazo cargado de brazaletes pesados. Debo reconocerlo: soy su prisionero” (34).

En la fase de confrontación se escenifica la lucha con el elemento sobrenatural. Filiberto descubre una posibilidad de derrotar a Chac Mool, si éste se queda sin el elemento que lo vivifica “Si no llueve pronto el Chac Mool va a convertirse en piedra otra vez. He notado su dificultad reciente para moverse; a veces se reclina durante horas, paralizado, y parece ser, de nuevo, un ídolo” (34). Sin embargo, como suele ocurrir en la literatura fantástica, esta lucha resulta fallida: “Sucedió lo inevitable: desde el día primero, cortaron el agua y la luz por falta de pago. Pero Chac ha descubierto una fuente pública a dos cuadras de aquí (...) Dice que si intento huir me fulminará: también es Dios del Rayo” (34).

Finalmente, se completa el proceso de humanización de Chac Mool. A pesar de los intentos de Filiberto por impedir que se completara su metamorfosis, la estatua adquiere rasgos de la personalidad humana, culmina el proceso de fusión. En esta fase, el extraño comportamiento de la escultura revela que la metamorfosis se ha completado. Chac Mool “acaricia la seda de las batas” (35), “quiere que Filiberto le traiga una criada” (35) y lo obliga a “enseñarle a usar jabón y lociones” (35), hechos que confirman que su proceso de transformación se ha completado. Finalmente, culmina el proceso de humanización de Chac Mool que representa también la derrota de la lógica racional por el elemento sobrenatural.

En la fase final del relato, se produce un intento huida como única alternativa de Filiberto para escapar de la influencia negativa el dios indígena. Sin embargo, esta huida no es posible debido a que el personaje muere, dejando su diario como único testimonio de su confrontación con el Chac Mool. Por último, en el desenlace, ocurre un encuentro entre el amigo de Filiberto y un anciano de rasgos indígenas, el cual siembra la duda sobre la veracidad de la historia relatada por Filiberto en su diario:

La puerta se abrió. Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo (...) tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido. — Perdón... no sabía que Filiberto hubiera... — No importa, lo sé todo. Dígame a los hombres que lleven el cadáver al sótano (35).

La animación de un objeto inerte que cobra vida por causas sobrenaturales es el eje a partir del cual Carlos Fuentes construye el horror en el relato “Chac Mool”. El autor se vale de diversas técnicas para acentuar el aspecto grotesco de la estatua del dios precolombino como la fusión, magnificación y masificación. La creación de una atmósfera oscura y opresiva resulta el marco idóneo para que se opere esta metamorfosis. La lucha entre el elemento sobrenatural y la lógica racional se escenifica en este relato, donde el narrador nos presenta un final ambiguo donde se crea una vacilación propia de la literatura fantástica. En el siguiente apartado revisaré la obra de otro narrador mexicano que exploró los territorios del cuento de horror fantástico: José Emilio Pacheco.

2.3 Visiones fantasmagóricas: José Emilio Pacheco

En la obra de José Emilio Pacheco, el horror es una presencia minoritaria, pero recurrente. En sus tres libros de cuentos, encontramos algunas narraciones donde el autor utiliza los mecanismos del horror psicológico. Los miedos infantiles son su materia prima, porque son casi siempre niños o adolescentes quienes protagonizan estas historias donde el horror irrumpe de manera sutil impregnando diferentes situaciones de la vida cotidiana de su extrañeza. En algunos de estos cuentos, el elemento sobrenatural está presente, sin embargo, en otros relatos Pacheco crea una clase de horror más sutil que se apoya no tanto en los elementos externos o ambientales, sino en los aspectos psicológicos internos de los

personajes. La creación de atmósferas es un elemento importante en estas narraciones así como la presencia de figuras fantasmagóricas, seres que traspasan las fronteras entre la vida y la muerte. La confrontación de los personajes con estos seres dejan marcadas sus existencias: tras vivir estas experiencias traumáticas nunca vuelven a ser los mismos que eran antes. El horror se produce por este encuentro con la muerte que los deja marcados de forma irremediable.

2.3.1 La mujer en el convento

En el relato “La cautiva” perteneciente a *El viento distante* (1964) encontramos una trama donde el horror va aumentando de manera gradual. Aunque el elemento sobrenatural no está explícito en este cuento, el autor juega hábilmente con diferentes elementos: la ubicación espacial y temporal del relato, la edad de los protagonistas y el contexto que envuelve su hallazgo. La trama es la siguiente: en un pequeño poblado de provincia un grupo de niños entran en un convento abandonado donde realizan un macabro descubrimiento: el cuerpo de una mujer momificada que ha permanecido oculta allí durante largo tiempo. Tras escapar del lugar, deciden comunicar su descubrimiento a dos figuras de autoridad, el profesor de la primaria, que se muestra escéptico y el sacerdote, que muestra mayor credibilidad e incluso les relata una leyenda sobre una mujer que había sido asesinada en tiempos de La Colonia en aquel lugar.

En su libro *Antropología del cine de terror*, Joan Prat se refiere al personaje de la momia. Según Prat, el mito de la resurrección de los muertos, que es el elemento que sirve de sustento de este personaje, parte de una concepción heterodoxa sobre la mortalidad que abarca una gama de creencias populares. Según estas creencias existen algunas personas que debido a diferentes causas “como haber sufrido una muerte prematura o violenta o haber muerto en pecado o estado de culpa, no alcanzan el reposo y continúan sufriendo por las causas que originaron su muerte aún después de que ésta haya ocurrido”.¹³¹

En el relato de Pacheco este arquetipo está representado por una mujer momificada que unos niños encuentran en el interior de un convento en ruinas. Toda la trama del relato gira en torno a este hallazgo. Estructuralmente, el cuento se puede dividir en una fase de

¹³¹ *Ibid.*, p.134.

normalidad inicial y una fase de extrañamiento. Esta fase de normalidad se ve interrumpida por un fenómeno natural extraordinario: un temblor de tierra. “A las seis de la mañana un sacudimiento pareció arrancar de cuajo al pueblo entero. Salimos a la calle con miedo que los techos se desplomaran sobre nosotros. (...) Entramos dos horas tarde y en realidad no hubo clases: nos limitamos a intercambiar experiencias”.¹³² Este acontecimiento sirve de catalizador para que los protagonistas, un adolescente y dos de sus amigos, se animen a emprender una aventura: explorar un convento ruinoso ubicado a las afueras del pueblo. “Por la tarde (...) me reuní con mis amigos (para) ir a investigar qué había pasado en las ruinas del convento. Nos gustaba jugar en él y escondernos en sus celdas. A nadie le agradaba pasar cerca de él. Allí espantan, decían” (41).¹³³

La fase de extrañamiento inicia a partir de que los personajes llegan al convento y culmina con el hallazgo de la mujer momificada. El paso de los personajes por el cementerio anuncia su encuentro próximo con la muerte: “Cruzamos la pradera entre el río y el cementerio. El sol poniente iluminaba los monumentos funerarios” (41). El aislamiento y la dificultad para llegar a su destino aumentan la sensación de temor que se va apoderando de los personajes: “Subimos la cuesta hasta que el declive nos obligó a continuar casi arrastrándonos. Nadie se animaba a volver la cara por miedo de que le diera vértigo la altura. No obstante, cada uno intentaba probar en silencio que los cobardes eran los otros dos” (41).

Cuando los personajes llegan al convento, lo primero llama su atención es la apariencia del edificio: “El patio central se hallaba cada vez más invadido por cardos y por matorrales. Vigas decrepitas apuntalaban los muros agrietados” (42). Este estado no es casual. En la literatura de horror, los lugares que poseen una apariencia ruinosas suelen utilizarse para representar un pasado asociado con el terror y la superstición. Como afirma Jaime Reyes “existen lugares que revestidos de un flujo de significación negativo, las ciudades devastadas, los conventos y cementerios, son lugares que por su lejanía de lo vital y lo humano funcionan de soporte material para las narraciones más inquietantes.”¹³⁴ En el caso del relato de Pacheco éste ocurre en un convento abandonado cuyo estado se relaciona con el cadáver resguardado en su interior. Al igual que el cuerpo momificado oculto en su

¹³² José Emilio Pacheco, *El viento distante*, México, Era, 1963, p.40.

¹³³ De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

¹³⁴ Jaime Ricardo Reyes, *Op.cit.*, p.35.

sótano, el convento muestra los estragos del paso del tiempo. Conforme los personajes penetran dentro del edificio, el estado decadente aunado a la sensación de oscuridad y opresión se acentúan: “Avanzamos por el pasillo cubierto de hierba (...) A cada paso aumentaba nuestro temor pero nadie se atrevió a confesarlo (...) El claustro nos pareció aún más devastado que otras partes del edificio. Por los peldaños rotos subimos al primer piso. Había oscurecido” (42).

Con la llegada de la noche, se acentúa el temor de los personajes: “Los rumores nocturnos se levantaban en los alrededores. El viento parecía gemir bajo la luz difusa que precede a las tinieblas. Sólo llevábamos una lámpara de mano” (42). La edad de los personajes es un elemento importante. La apariencia del convento, la oscuridad nocturna y los sonidos producidos por el viento crean, en la mente infantil, el marco para el surgimiento del horror: “Sergio se asomó a una ventana y dijo que por el camposanto rodaban bolas de fuego. A la distancia se escuchó un trueno. Varios murciélagos se desprendieron del techo y su aleteo repercutió entre las bóvedas” (43).

Poco a poco, el temor de los personajes va creciendo hasta llegar al clímax en el momento del hallazgo de la mujer momificada que ocurre cuando, uno de los adolescentes les señala a sus amigos el lugar donde se encuentra el cadáver:

Íbamos a media escalera cuando nos sobresaltó el grito de Sergio. En la penumbra lo vimos estremecerse y apuntar hacia una celda. Lo tomamos de los brazos, y ya sin ocultar nuestro temor fuimos hasta el sitio que señalaba con sonidos guturales. Guillermo encendió la linterna (43).

La experiencia de la contemplación de la mujer momificada produce una honda sensación de temor en la conciencia de los personajes, particularmente en el protagonista: “Sentí el horror en todo mi cuerpo. No sé cómo, pude vencerlo por un instante y acercarme a la muerta. Acerqué el foco hasta el cráneo de rasgos borrados y rocé la frente. Bajo esa mínima presión el cuerpo entero se desmoronó, se volvió polvo sobre el asiento de metal” (43).

En el momento de este encuentro con la muerte, las leyes espaciales y temporales se rompen. Al igual que el cadáver momificado, los personajes tienen también la sensación de desintegración, de ruptura: “Fue como si el mundo entero se pulverizara con la cautiva. Me

pareció escuchar un gran estruendo de siglos. Todo giró ante mis ojos. Sentí que, revelado su secreto, el convento iba a desintegrarse sobre nosotros” (43). Sin embargo, la experiencia se ve interrumpida por una huida precipitada. Una vez pasado el sobresalto, los personajes son llevados al pueblo donde narran su historia. Ello produce diferentes reacciones de incredulidad y temor. En este punto se escenifica la lucha entre el elemento sobrenatural y el elemento racional. La lógica racional está representada por el profesor de la localidad, quien establece una hipótesis para explicar la experiencia de los adolescentes. Su hallazgo en realidad no ocurrió sino que fue producto de una “alucinación producida por (su) imaginación cuando la oscuridad los sorprendió en un lugar abandonado al que rodeaban leyendas sin base histórica” (44).

Pero esta explicación resulta poco creíble para los personajes, particularmente para el protagonista: “fueron inútiles explicaciones, bromas, y consuelos. No cerré los ojos en toda la noche. La imagen del cuerpo que se disgregaba al tocarlo no se apartó de mí jamás” (44). Frente a la respuesta del profesor aparece una hipótesis del sacerdote que de alguna manera refuerza la experiencia de los personajes. Según su explicación, el cadáver pertenecía a una mujer que había sido asesinada en el siglo XVII por haber cometido adulterio: “El cadáver era de una mujer a la que en el siglo XVII administraron un tóxico paralizante. Al abrir los ojos se halló emparedada en el interior. Murió de angustia, de hambre y de sed” (45). Al final se impone la explicación del sacerdote. Aunque el protagonista abandonará el pueblo y no regresará a vivir ahí, la experiencia lo dejará marcado para siempre y la huella del horror nunca desaparecerá: “Jamás regresé. Pero cada temblor me llena de pánico. Siento que la tierra devolverá a sus cadáveres para que mi mano les dé al fin el reposo, la otra muerte” (45).

Si bien en este relato el elemento sobrenatural no está presente de manera explícita, la conformación de una atmósfera oscura y opresiva y la utilización de un personaje característico del cuento de horror como es una mujer momificada conforman un marco eficaz para producir del horror. En “Tenga para que se entretenga”, cuento perteneciente a *El principio del Placer* (1972), Pacheco echa mano del personaje del espectro o fantasma para configurar una trama donde el horror se produce por la confrontación entre el elemento sobrenatural y la lógica racional.

2.3.2 La rosa, el periódico y el alfiler

El espectro o fantasma es un personaje que se encuentra arraigado en el imaginario popular. En la literatura de horror ocupa un lugar destacado al grado de que hay autores que consideran al cuento de fantasmas como un subgénero de la literatura fantástica. En el relato “Tenga para que se entretenga”, perteneciente a *El principio del placer* (1972) José Emilio Pacheco echa mano de este personaje para construir una trama donde el horror aparece por la confrontación entre el pensamiento racional y el elemento sobrenatural, representado por este personaje arquetípico.

La trama del relato ocurre en el bosque de Chapultepec. Para otorgarle mayor verosimilitud a la historia, el autor se vale de un recurso muy común de la literatura fantástica: la redacción de su relato a la manera de un informe policiaco. La creación de dos personajes antagónicos le sirve a Pacheco para escenificar la lucha entre la racionalidad y el elemento sobrenatural, que siempre está presente en la literatura fantástica. El detective encargado de elaborar el informe del caso es el personaje que proporciona la mirada de objetividad donde se sustenta la verosimilitud de la historia. A lo largo de la narración, este personaje cuestiona la veracidad de los hechos ocurridos que mira con escepticismo. En contraparte, el personaje de Olga, la madre del pequeño Rafael, un niño que desaparece por causas misteriosas, establece el vínculo con el elemento sobrenatural al ser la única testigo de la desaparición de su hijo.

Desde un punto de vista estructural, este relato se puede dividir en una fase de extrañamiento, una fase de racionalización y una fase de confrontación o lucha que culmina con la confirmación de la veracidad de los hechos relatados por la madre del niño desaparecido que producen un desconcierto, tanto en los lectores, como en el detective que inicialmente se mostrara escéptico de la veracidad de los sucesos relatados.

En la primera parte de la narración, Pacheco nos presenta el resumen preparado por el detective encargado de investigar la desaparición de Rafael Andrade Martínez. Los hechos son narrados con un lenguaje llano, recurso que sirve para otorgarle mayor verosimilitud a la historia. El autor proporciona una gran cantidad de datos concretos: los nombres, direcciones y edades de los personajes, la fecha en la que ocurrieron los acontecimientos y una descripción detallada de sus acciones que culminaron con una visita al Bosque de

Chapultepec, donde desapareció el infante. La fase de extrañamiento del relato inicia a partir de la llegada de Rafael y su madre Olga al bosque. La ubicación de la trama en este sitio no es casual. El autor echa mano del valor simbólico que tiene para establecer la ruptura de la temporalidad de la narración. Entre sus grandes y viejos árboles “de formas extrañas como aplastados por un peso invisible” (116)¹³⁵ que el narrador califica de “sobrenaturales” (117)¹³⁶ el ajetreo cotidiano se rompe, situación que se ve reforzada por la soledad en que se encuentran los personajes: “a la hora del almuerzo el bosque había quedado desierto. No se escuchaba rumor de automóviles en las calzadas ni trajín de lanchas en el lago” (117), elementos que conforman una atmósfera adecuada para la irrupción del elemento sobrenatural que ocurre con la aparición del espectro o fantasma. Aunque Pacheco no revela de manera explícita que el personaje que aparece de manera repentina y sostiene una conversación con Rafael se trate de un fantasma, el lector puede inferirlo por su comportamiento, lenguaje y vestimenta que lo vinculan con una época diferente, muy anterior a aquella en la que ocurre el relato.

En su definición más general, el fantasma es “la aparición de alguien ya muerto. Un ser que proviene del pasado y, que, al irrumpir en el mundo de los vivos busca transmitir un mensaje, revelar un secreto, cobrar una venganza o hacer una reparación”.¹³⁷ Este personaje se utiliza para simbolizar el miedo a los muertos. Representa la dualidad entre el cuerpo y el alma, entre lo material y lo inmaterial y “puesto que se trata de un ser proveniente del inframundo se atreve a violar los límites de la realidad e interactuar con los seres humanos a quienes puede llevar al dolor, la locura o incluso, en un caso extremo, a la muerte”.¹³⁸

El personaje que aparece en el relato “Tenga para que se entretenga” pertenece al grupo de los fantasmas que poseen un cuerpo material. Su aparición ocurre de forma repentina, mientras Rafael y su madre Olga se encontraban en un lugar apartado y solitario: “Rafael se entretenía en obstaculizar con una ramita el paso de un caracol. En ese instante se abrió un rectángulo de madera oculto bajo la hierba rala del cerro y apareció un hombre” (117). La presencia del caracol resulta significativa dado que este animal está asociado simbólicamente con la muerte. Según Juan y Constantino Bértolo Cárdenas, en la literatura

¹³⁵ José Emilio Pacheco, *El principio del placer*, México, Joaquín Mortiz, 1972, p.116.

¹³⁶ De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

¹³⁷ Elton Honores, *Op.cit.*, p. 69.

¹³⁸ Jaime Ricardo Reyes, *Op.cit.*, p. 39.

de horror la ausencia de sangre representa la ausencia de vida. “De ahí la abundancia de personajes pálidos que pueblan este tipo de relatos, su palidez actúa como señal que sugiere el más allá” ¹³⁹ como es el caso del caracol, cuyo vínculo con la muerte es remarcado por el desconocido que aparece en el bosque: “Déjalo. No lo molestes. Los caracoles no hacen daño y conocen el reino de los muertos” (117).

Pero es quizás el comportamiento de la madre de Rafael el elemento más significativo que revela el carácter sobrenatural del personaje. Como si estuviera en una especie de trance “no reparó en su vocabulario ni en el olor a humedad que se desprendía de su cuerpo y ropa” (117), la mujer parece no percatarse del comportamiento del hombre ni de su extraña apariencia. Ni siquiera cuando este le entrega dos objetos bastante inusuales “un periódico doblado y una rosa con un alfiler” y pronuncia una extraña frase “Tenga para que se entretenga, tenga para que se la prenda” (117) se muestra preocupada. Por el contrario, se muestra tranquila ante la presencia del extraño a quien le permite entablar una conversación con su hijo y llevarlo a explorar una cueva sin oponer resistencia. La conversación que entabla el desconocido con el niño es también reveladora. Al preguntarle dónde vive, éste le responde que dentro de la tierra. Posteriormente, al preguntarle si en ese lugar no siente frío, el hombre le responde que la tierra en su interior está caliente. Finalmente, le pide que lo lleve a conocer el lugar donde vive a lo que su madre accede.

Sólo cuando pasa un rato y el niño no regresa se rompe el encantamiento que el desconocido ejerce sobre la mujer. Este desasosiego aumenta cuando se dirige a la caverna y se percata de que su hijo no se encuentra ahí. Cuando eso ocurre, la mujer pide ayuda a dos torerillos que se encontraban en las cercanías del lugar donde se había extraviado el niño. Sin embargo, cuando acuden a buscarlo se percatan de que el lugar donde la mujer asegura que desapareció su hijo no existe. En ese momento se produce el extrañamiento: “volvieron al lugar de los árboles extraños. Los torerillos cruzaron miradas al ver que no había ninguna cueva, ninguna boca de ningún pasadizo. Buscaron a gatas sin hallar el menor indicio” (118).

En la fase de racionalización se escenifica la confrontación entre el elemento sobrenatural y la lógica racional representada por los observadores externos: los vigilantes del bosque, la policía, y el detective cuya actitud de incredulidad representa el principal

¹³⁹ Juan y Constantino Bértolo Cárdenas, *Op.cit.*, p.14.

contrapeso frente a la explicación de Olga. En esta fase se intentan probar diferentes hipótesis para explicar la desaparición del niño. Como suele ser común en la literatura fantástica, se recurre a un grupo de observadores externos que ofrezca una explicación que resulte convincente para explicar los acontecimientos, sin embargo, estas explicaciones resultan fallidas debido a la imposibilidad de explicar, mediante razonamientos, lógicos los sucesos ocurridos por causas inexplicables.

En esta fase del relato aparecen distintas figuras de autoridad: el vigilante del bosque, los policías y el detective, quienes plantean diferentes hipótesis para explicar la desaparición del niño, por ejemplo, la existencia de cuevas, que queda descartada por el administrador del bosque quien asegura “no tener conocimiento de que hubiera cuevas o pasadizos en Chapultepec” (120) Inclusive se envía “una cuadrilla” para hacer excavaciones en el lugar donde desapareció el niño pero el resultado no esclarece el misterio pues al hacer las excavaciones sólo aparecen “cascos de metralla y huesos muy antiguos” (120) Posteriormente, se descarta la posibilidad de que el niño hubiera desaparecido en unos túneles cuya existencia resulta imposible dado que “al estar construida sobre el lecho de un lago el subsuelo fangoso vuelve imposible esta red subterránea la cual en caso de existir se hallaría anegada” (120). La existencia del hombre que supuestamente se hubiera llevado a Rafael también es puesta en entredicho por el detective: “Entonces me dejaron comprobar que en la tierra había rastros del niño, no así del hombre que se lo llevó” (120). Finalmente, se plantea una explicación oficial donde se culpa a los torerillos de la desaparición. Según esta hipótesis “al enterarse de la fortuna del padre del niño los adolescentes quisieron secuestrarlo para exigir un rescate pero al saberse perseguidos asesinaron, descuartizaron y lanzaron los restos del niño al canal de desagüe” (123). Sin embargo, esta explicación no resulta convincente por lo que el detective decide entrevistar a la madre de Rafael para conocer su testimonio.

En la fase final del relato de Pacheco el detective acude a entrevistar a la madre de Rafael. Lo primero que le llama la atención al llegar con la mujer es su estado desmejorado como “si hubiera envejecido varios años en unas cuantas semanas” (124). Al preguntarle acerca del hombre que se llevara a su hijo la mujer menciona algunos detalles como su estatura y complexión: “era alto, muy delgado, y tenía barba” (124) (y) “usaba una especie de mostachos o patillas grises o blancas” (124), la ropa que llevaba “un uniforme azul con

adornos rojos y dorados” (124) que “parecía muy desteñido” (124). “de color azul claro muy pálido” (124) Además de su manera peculiar de pronunciar el idioma “muy despacio y con acento. Como si el español no fuera su lengua, con acento alemán” (124), el olor que desprendía “muy fuerte... como a humedad” (124) y el tono de su piel “muy pálido como un caracol... un caracol fuera de su concha” (124). Elementos que no hacen sino reforzar el carácter sobrenatural del personaje.

Finalmente, en el desenlace del relato, Olga le muestra al detective los objetos que le entregara el hombre en el bosque. El horror se produce por la comprobación de la existencia de estos objetos que sirven como pruebas materiales de la veracidad de los sucesos sobrenaturales:

Señor, en mi trabajo he visto cosas que horrorizarían a cualquiera. Sin embargo nunca había sentido un miedo tan terrible como el que me dio cuando el ingeniero Andrade abrió la bolsa y me mostró una rosa negra marchita (...), un alfiler de oro puro muy desgastado y un periódico amarillento (...). Era la *Gaceta del Imperio*, con fecha del 2 de octubre de 1866. Más tarde nos enteramos de que sólo existe otro ejemplar en la hemeroteca (127).

La reelaboración del personaje del fantasma, la construcción de una atmósfera opresiva y oscura y la presencia de una rosa, un periódico y un alfiler, objetos que sirven para probar la veracidad de la experiencia sobrenatural de Olga, una mujer cuyo hijo desaparece debido a causas inexplicables, son algunos de los elementos de los que se vale José Emilio Pacheco para conformar el horror en el relato “Tenga para que se entretenga”. En la obra de Amparo Dávila también se escenifica la lucha entre el elemento sobrenatural y la lógica racional. La bestialización y el miedo a las partes separadas del cuerpo humano son algunos de los temas que esta cuentista utiliza para construir el horror psicológico. En el siguiente apartado revisaré dos cuentos que ejemplifican las incursiones de esta narradora en el género de horror fantástico.

Capítulo III

Visiones desde la marginalidad

Con el propósito de completar una visión sobre el desarrollo del cuento de horror fantástico en México revisaré algunos ejemplos de la obra de otros tres autores que incursionaron dentro de esta narrativa. A diferencia de los narradores estudiados en el apartado anterior, los autores incluidos en este capítulo (Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas y Emiliano González) han recibido una atención escasa por parte de la crítica y son poco conocidos por la mayoría de los lectores de la literatura mexicana. El corpus de este apartado está conformado por los siguientes relatos: de Amparo Dávila revisaré “Música concreta” perteneciente al libro del mismo nombre publicado en 1964 y “Griselda” del libro *Árboles petrificados* (1977). De Guadalupe Dueñas revisaré “Pasos en la escalera” y “Girándula” ambos pertenecientes al libro *No moriré del todo* (1976). Finalmente, analizaré dos relatos de Emiliano González “La mantis” y “El infierno” pertenecientes a su *Casa de Horror y magia* (1989).

3.1 Los abismos de la locura y la imaginación: Amparo Dávila

Heredera de la tradición del cuento de horror fantástico, Amparo Dávila explora una amplia gama de atmósferas, personajes y temas propios de esta narrativa. En sus cuentos encontramos principalmente la presencia de un horror psicológico que se va construyendo de manera gradual. En la mayoría de los casos, el elemento fantástico aparece como una presencia minoritaria, casi velada. Lo sobrenatural le sirve a Dávila como punto de partida para la creación de un horror psicológico que envuelve a sus personajes dentro de situaciones límite: la bestialización y el miedo a las partes separadas del cuerpo humano son algunos de sus temas. Sus personajes son seres comunes y corrientes que llevan unas existencias rutinarias y forman parte de una clase social anclada en un modo de vida convencional, con sus prejuicios y atavismos. Sin embargo, algo les ocurre que hace que las rutinas de sus vidas, en apariencia tan bien establecidas se rompan, sumiéndolos en la

desesperación o la locura. A partir de que inician esa aventura, el lector sabe de antemano que sus destinos están marcados irremediabilmente por la fatalidad.

3.1.1 La rana y su insoportable croar

Un buen ejemplo de un relato en el que se mezcla un tema de la literatura fantástica con los mecanismos del horror psicológico es el cuento “Música concreta” aparecido en 1961 en el segundo volumen de cuentos de la autora. En este relato, Amparo Dávila parte de la bestialización de un personaje, un tema clásico del cuento de horror fantástico, pero combina este elemento con la construcción de una trama en la que explota principalmente el elemento psicológico que ocurre por la confrontación entre los dos protagonistas del relato, Sergio y Marcela, quienes sostienen una intensa lucha donde racionalidad se enfrenta con lo perturbador, lo ominoso e instintivo.

La trama de este relato se puede dividir en tres momentos principales: una fase de extrañamiento seguida por una fase de racionalización o lucha que culmina con un enfrentamiento donde las fronteras entre lo real y lo imaginario son puestas en entredicho. El cuento de Dávila inicia con un encuentro entre Sergio, profesionista, clasemediero, atrapado en una vida rutinaria y Marcela, su amiga de la preparatoria con quien este personaje comparte un lazo de amistad muy estrecho. Tras encontrarse con su amiga, Sergio percibe que se encuentra en un estado deplorable. Al observarla duda inclusive que “aquella mujer desaliñada y ensombrecida que mira con desgano un escaparate”¹⁴⁰ se trate de su amiga de la preparatoria. Tras ese encuentro se muestra preocupado, se percata de que algo fuera de lo común le sucede a su amiga, de que la normalidad de su vida está rota. Sin embargo, trata de justificar su comportamiento: “A lo mejor estaba desvelada o un poco triste sin ganas de arreglarse y no pasa nada; ella está igual que siempre y yo soy el que está haciendo una montaña ¡qué bueno sería que fuera mi imaginación!” (98).¹⁴¹ Sin embargo, conforme transcurren los días, la situación de su amiga no mejora. Se encuentra decaída, triste. Inclusive se muestra incapaz de recordar la hora en que habían acordado reunirse, lo que llama la atención de Sergio: “que eso me pase a mí es casi natural, pero a ti, con esa

¹⁴⁰ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, México, F.C.E., 1993, p.97.

¹⁴¹ De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

increíble memoria que siempre has tenido y que yo tanto te envidio...” (99). Todos estos detalles son indicios que anuncian que algo en la vida de Marcela ha salido de su cauce. Lo inexplicable se prepara para hacer su acto de aparición.

Finalmente, Marcela le confiesa a su amigo la razón de sus preocupaciones: su esposo le es infiel. Dicha confesión resultaría en un triángulo amoroso bastante convencional de no ser por un elemento que trastoca la lógica de los acontecimientos. Según asegura Marcela, la amante su esposo puede transformarse en una rana y bajo esa forma la persigue y acosa. A partir de ese momento, comienzan a echarse a andar los mecanismos del horror psicológico.

Para Juan y Constantino Bértolo Cárdenas, el horror psicológico se diferencia del terror frontal o físico en que la provocación del miedo se va construyendo de manera gradual “es un miedo que se sugiere, se intuye, lo que de ninguna manera significa que sea menos intenso sino que se va conformando de manera escalonada y paulatina”.¹⁴² Esto es válido para el relato de Dávila donde la confrontación del protagonista con el elemento sobrenatural no ocurre de forma intempestiva. De hecho, en los primeros momentos, Sergio se muestra bastante escéptico de las confesiones de Marcela y trata de convencerla de la falsedad de las mismas. Sin embargo, poco a poco, de manera muy hábil, Dávila comienza a sembrar en su personaje una inquietud, que termina por sumergirlo dentro de los pensamientos de su amiga que en un inicio considerara alucinaciones de una mente trastornada. Estas confrontaciones entre Sergio y Marcela conforman la segunda parte del relato de Dávila, la fase de racionalización.

Afirma Jaime Reyes que en la fase de racionalización “se realizan intentos por explicar, desde racionamientos lógicos, situaciones extrañas. Los personajes se cubren de unas defensas razonables que les permiten cuestionar los poderes y alcances de las fuerzas destructivas”.¹⁴³ En el relato de Dávila este punto de quiebre ocurre cuando Marcela confiesa a su amigo el dilema que la atormenta, el acoso de la amante de su esposo: “Me persigue todas las noches, sin descanso, durante largas horas, a veces durante toda la noche. Sé que es ella, recuerdo sus ojos saltones, inexpresivos, sé que quiere acabar conmigo y

¹⁴² Juan y Constantino Bértolo Cárdenas, *Op.cit.*, p. 112.

¹⁴³ Jaime Ricardo Reyes. *Op. cit.*, p. 48.

destruirme por completo” (102). En este punto Marcela establece el símil entre la mujer y la rana:

hace tiempo que no me atrevo a dormir en la noche, estaría a su merced, paso las horas en vela oyendo todos los ruidos del jardín, entre ellos reconozco el suyo, sé cuando llega, cuando se acerca hasta mi ventana, cuando espía todos mis movimientos, el menor descuido me perdería (102).

La reacción de Sergio ante las confesiones de su amiga es de escepticismo. Su historia le parece inverosímil y trata de persuadirla de ello. Intenta convencerla de que la presencia de la rana en su ventana es producto de su imaginación y nerviosismo. Sin embargo, sus esfuerzos son inútiles pues gradualmente el miedo de su amiga se intensifica logrando, poco a poco, transmitirle sus temores a Sergio. El estado de angustia y estupor de Marcela se va agravando hasta alcanzar un punto climático en el momento que ocurre la confrontación con la rana:

Anoche pudo haber sido mi última noche. Alguien dejó abierta la estancia por ahí entró, yo había escuchado durante varias horas su croar y croar junto a mi ventana, después se fue alejando el ruido hasta que se perdió, pensé que se había ido y no dejó de sorprenderme... (107).

Conforme Marcela relata ese encuentro va creciendo el suspenso del relato. Este es un rasgo característico de la narrativa de Amparo Dávila. En sus cuentos, el horror siempre aparece de forma gradual, lo cual se logra mediante una descripción detallada del estado de ánimo de los personajes, que está estrechamente relacionado con la conformación atmósfera de los relatos. En el caso particular de “Música concreta” el ruido ambiental juega un papel importante. Por el ruido inconfundible de sus croidos y saltos, Marcela sabe que la rana se aproxima: “Ahí estaba con sus enormes ojos que parecían ya estar fuera de las órbitas a punto de lanzarse sobre mí, lo sé por las patas replegadas en actitud de salto, porque se iba inflando enfurecida ante mi vista y por su deseo de destruirme ...” (107).

Las confesiones de Marcela trastornan el estado de ánimo de Sergio. Sin embargo, predomina su escepticismo, insiste en que son producto de su imaginación: “A veces sin

querer, sin darse cuenta, uno mezcla la realidad y la fantasía y las funde, se deja atrapar en su maraña y se abandona a lo absurdo, es como irse de viaje a una ciudad que nunca ha existido” (108). Finalmente, motivado por el deseo de ayudar a su amiga a salir de ese trance, el personaje acude a la casa de la mujer con la que su esposo la engaña para hablar con ella. A partir de ese momento inicia la tercera etapa del relato de Dávila, la fase de confrontación.

En algunos cuentos de horror “suele haber una fase de confrontación donde ocurre la revelación de la lógica de lo extraordinario”.¹⁴⁴ Para los personajes que se sumergen dentro de esta batalla, “casi nunca existen concesiones, los aguarda la huida en el mejor de los casos o en el peor, la muerte o la locura pues el elemento sobrenatural no suele ser derrotado”.¹⁴⁵ En el relato de Dávila esta fase está ocurre cuando Sergio acude a confrontar a la amante del esposo de su amiga y atestigua el proceso de bestialización. En su libro *Orden y caos: un estudio sobre lo monstruoso en las artes*, José Miguel Cortés señala que la metamorfosis del hombre en animal es una metáfora por excelencia de los temores más profundos del ser humano. El hombre está marcado por la animalidad, “ésta existe en el interior de su cuerpo y no puede ser excluida: la bestia permanece en el ser humano, es su doble, su espejo filogenético. La animalidad se manifiesta en los movimientos y rasgos de una morfología corpórea determinada por la morfología física.”¹⁴⁶ En los relatos en que los humanos se transforman en animales “el horror se construye gracias a la superlatividad de lo zoológico animal, a la malformación del espíritu humano. La fuerza superior del hombre se pervierte y sirve a los intereses primitivos del animal”.¹⁴⁷

En el cuento de Dávila, el proceso de bestialización ocurre en el departamento de la rival de Marcela, un espacio cerrado y aislado del exterior, lugar propicio para el surgimiento de la claustrofobia. El ruido ambiental perturba a Sergio hasta llevarlo a un grado de violencia insospechado. Cuando la mujer acude a abrirle la puerta, se percata de la presencia de un fuerte sonido: “debe ser música concreta, o algo por el estilo, tal vez el programa dominical de Radio Mil” (110). Posteriormente, comienza a sentir un desagrado por la presencia de su interlocutora. Los sonidos que la mujer emite lo perturban: “siente que no se le puede oír

¹⁴⁴ Jaime Ricardo Reyes, *Op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴⁶ José Miguel Cortés, *Op.cit.*, p. 151.

¹⁴⁷ Jaime Ricardo Rey, *Op.cit.*, p. 26.

porque habla para dentro de ella misma y porque los desagradables sonidos, como gritos inarticulados, han aumentado en intensidad” (110). Aunado a voz gutural, la música del programa radiofónico impide que escuche lo que la mujer quiere decirle. Finalmente, le habla de su amiga pero la mujer no le presta atención. Los sonidos trastornan su estado de ánimo. Siente que “esos ruidos destemplados cada vez más fuertes y violentos como una agresión lo ahogan y lo envuelven” (111).

El molesto ruido ambiental dificulta la comunicación: “Sergio casi grita para no dejarse opacar por esos ruidos que parecen salir de adentro de ella: un triste y monótono croar y croar y croar a través de toda la larga noche”. Finalmente, confirma la veracidad de las aseveraciones de su amiga que antes considerara producto de su imaginación. Se completa el proceso de bestialización: “tiene razón Marcela, los ojos están fuera de las órbitas, los labios son una línea de lado a lado de la enorme cabeza, se está inflando y me mira con odio frío, mortal mientras me envuelve con su estúpido y siniestro corar, y croar y croar” (111). A los croidos se suma un olor desagradable, elemento que produce un efecto sinestésico: “con ese olor a cieno que despide, ese olor a fango putrefacto que me va siendo insoportable aguantar, sus miembros se repliegan, yo sé que se prepara a saltar sobre mí, inflada, croando, moviéndose pesadamente, torpemente...” (111).

En este punto, Sergio se decide atacar a la mujer: “se apodera de unas tijeras y clava, hunde, despedaza... El croar desesperado comienza a ser cada vez más débil como si se fuera sumergiendo en un agua oscura y densa, mientras la sangre mancha el piso del cuarto” (111). La confrontación ha llegado a su punto culminante. Sergio se siente aliviado por haber acabado con la vida de la mujer que atormentaba a Marcela. La violencia con que comete su crimen revela que, al igual que su amiga, se ha sumergido en los abismos de la locura. A partir de este momento se vuelve parte de la otredad que, inicialmente, rechazara. La fase de confrontación y derrota se ha completado. Sin embargo, paradójicamente, el final violento le produce una suerte de alivio. Tras consumir su crimen, Sergio regresa a un estado de normalidad aparente y calma.

La conformación de una atmósfera cerrada y opresiva y la bestialización de un personaje son algunos de los elementos de los que Amparo Dávila echa mano para construir el horror psicológico en “Música concreta”. En “Griselda” la narradora zacatecana también utiliza el horror psicológico, sólo que en este caso el elemento sobrenatural aparece de forma más

explícita. La conformación de una atmósfera oscura y opresiva y el miedo a las partes separadas del cuerpo humano son algunos de los elementos de los que la narradora se vale para construir el horror en este relato, en el que la confrontación con el elemento sobrenatural ocurre por la lucha entre dos personajes femeninos antagónicos.

3.1.2 La mujer de los ojos azulados

En el relato “Griselda” perteneciente al libro *Árboles petrificados*, Amparo Dávila explora el miedo a las partes separadas del cuerpo humano, concretamente a los ojos. Como en “Música concreta” en esta narración la autora también recurre a los mecanismos del horror psicológico. La creación de una atmósfera oscura y opresiva le sirve para enmarcar el elemento sobrenatural, que aparece en la fase final del relato. La historia transcurre en un pequeño poblado de provincia donde una joven decide entrar en una finca abandonada. En ese lugar conoce a una extraña mujer que le relata la historia de su vida. Estructuralmente, este cuento está conformado por una situación de normalidad inicial que se ve interrumpida por una fase de extrañamiento y culmina con una fase de confrontación final donde aparece el elemento sobrenatural.

Analicemos la primera parte del cuento de Dávila. La conformación de la atmósfera es un elemento importante. La autora echa mano de un tópico muy antiguo del cuento de miedo, el bosque encantado, que en este caso está representado por el jardín de la finca donde entra Martha, que con su “maleza que todo lo invadía” y “las plantas que crecían desordenadamente y hacía tiempo que no habían sido podadas”¹⁴⁸ sirve para establecer un símil con este escenario. La entrada de la joven dentro de este lugar representa la ruptura de la fase de normalidad la cual está precedida por su encuentro con Griselda, una mujer cuya apariencia y comportamiento anuncian la presencia de lo ominoso.

Resulta interesante que Dávila construya la trama del relato partir de la confrontación de dos personajes femeninos antagónicos. En la literatura fantástica, es común la aparición de personajes femeninos que detentan un poder maléfico. El personaje de Griselda se enmarca dentro esta tradición. Por ello, no resulta casual que su encuentro con Marta ocurra en la parte más apartada del jardín, más específicamente en la “orilla de una alberca oculta por

¹⁴⁸ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, México, F.C.E., 1993, p.199.

los árboles y las plantas” (99),¹⁴⁹ un lugar que resulta idóneo para que ocurra la confrontación con las fuerzas sobrenaturales. La apariencia de Griselda, su ropa negra y el tono afectado de su voz la vinculan con lo ominoso. Al contemplarla, Martha se sorprende de su apariencia acabada: “debía tener cincuenta años o más. El cabello canoso conservaba aún algunos mechones negros” (200) pero lo que más llama su atención son las gafas negras que ocultaban sus ojos. “No usaba maquillaje y las gafas impedían apreciar bien sus facciones. Sin embargo, se podía advertir que aún era una mujer guapa, una mujer que debió ser muy hermosa” (200).

El encuentro entre Martha y Griselda marca la fase de confrontación del relato donde la autora echa mano de la combinación de diferentes elementos para conformar el horror psicológico: la oscuridad, la apariencia amenazante del jardín y la tensión que se crea por la confrontación entre su antagonista y protagonista. Podemos dividir este encuentro en tres etapas bien diferenciadas. En la primera, Griselda revela algunos detalles de su pasado mientras que Marta relata el motivo de su estancia en la finca. Posteriormente, Griselda narra la muerte de su esposo y la forma en que ocurrió. La tensión y suspenso aumentan conforme Griselda revela los detalles que envolvieron esta muerte violenta. Finalmente, ocurre una confrontación. Se revela la presencia del elemento sobrenatural que en este relato está conformado por las partes separadas del cuerpo: los ojos.

En su libro *Orden y caos*, José Miguel Cortés explora el tema del miedo a los órganos disgregados. Según Cortés, la mutilación orgánica y especialmente la del ojo es un elemento muy utilizado para provocar el miedo: “el ojo es el órgano que más veces se ha multiplicado, agrandado. Espiar y ser espiado, ver aquello que está prohibido mirar o aquello que es preferible no ver son elementos que han sido usados para provocar el horror y la angustia”.¹⁵⁰ El tema también ha sido tratado por Sigmund Freud en su ensayo sobre lo siniestro. Para Freud “los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, pies que danzan solos, son cosas que tienen algo sumamente siniestro especialmente, si conservan actividad independiente”.¹⁵¹ En el caso del relato de Dávila, el miedo a las partes separadas del cuerpo se utiliza para construir el horror psicológico. Si bien el elemento de los órganos disgregados no aparece hasta la parte final

¹⁴⁹ De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

¹⁵⁰ José Miguel Cortés, *Op.cit.*, p.28.

¹⁵¹ Sigmund Freud, *Op.cit.*, p.21.

del relato, la autora pone un énfasis especial en la descripción de los ojos de la antagonista a lo largo de la narración. Por ejemplo, en el primer encuentro entre Marta y Griselda cuando ésta concentra su atención en sus gafas oscuras o bien cuando Griselda le muestra un retrato donde aparece con su novio, muerto hace tiempo, el elemento que más llama la atención de Marta son sus ojos “enormes ojos de un extraño color, azul, gris, verde” (202) unos ojos “que no podía dejar de admirar, ojos con un color como nunca había visto otros” (202).

Además del énfasis que pone en la descripción de los ojos, Dávila también se vale de la creación de algunos paralelismos entre las historias de su protagonista y antagonista para aumentar la tensión y suspenso. Por ejemplo, el hecho que motiva la presencia de las dos mujeres en la finca. En el caso de Martha por la muerte de su padre, mientras que en el caso de Griselda tiene que ver con la muerte de su esposo. En la fase de confrontación Griselda evoca el momento de la muerte de su esposo. Martha siente una inquietud que le provoca deseos de irse de la finca. La oscuridad comienza a aumentar de manera gradual:

El sol estaba ocultándose, se iba la tarde. Martha miró el reloj con disimulo. Eran pasadas las seis. Su madre ya debía de haber despertado de la siesta, y la estaría esperando muy intranquila. Nunca tardaba tanto, pero ¿cómo irse ahora? No podía interrumpir el relato de la mujer (202).

El estado del tiempo en combinación con el olor de las flores anuncian la inminencia de los hechos sobrenaturales: “El viento refrescó la tarde y traía el perfume de los jazmines y las madreselvas. El crepúsculo se desmadejaba entre los altos árboles” (203). En esta fase, Griselda le revela finalmente a Marta la manera cómo ocurrió la muerte de su esposo. La conformación de la atmósfera es un elemento importante, los relámpagos y la lluvia que enmarcan la historia que Griselda le relata a Marta aumentan la sensación de desasosiego que ésta experimenta, la oscuridad y el olor de las flores acentúan el aspecto siniestro de la finca: “El olor de los jazmines y de las madreselvas comenzaba a ser demasiado fuerte, tanto que, de tan intenso, se iba tornando oscuro y siniestro, como la tarde misma y los árboles y el agua ensombrecida del estanque” (203).

Finalmente, Griselda relata a Marta las circunstancias en las que ocurriera la muerte de su esposo cuando éste cayera de su caballo y se estrellara con un árbol. Al mismo tiempo,

la oscuridad y el olor de las flores sumergen a Martha en un ambiente de sopor. Martha siente temor y deseos de huir de ese siniestro jardín y de esa extraña mujer: “La voz de Griselda se deshizo en sollozos que estremecían todo su cuerpo. Martha la contemplaba muy perturbada. Hubiera querido estar ya de regreso en su casa con su madre. Hubiera querido no haber entrado nunca en aquel lugar” (203).

En la fase de confrontación, Griselda le revela a Martha la pérdida de sus ojos: “Me arranqué los ojos y los arrojé al estanque para que nadie más los viera, decía Griselda quitándose las gafas y cubriéndose el rostro con el pañuelo para sollozar sordamente” (203). En este punto el horror alcanza su punto climático. Martha, muy asustada por la revelación de Griselda, intenta emprender la huida: “Así permaneció minutos o siglos, una eternidad, mientras el viento movía las hojas de los árboles y era como otro largo sollozo que la acompañaba. Martha no deseaba ahora sino huir cuanto antes de aquella mujer, del trágico jardín ya en sombras y del denso perfume que la envolvía” (203). Sin embargo, como suele ocurrir en la literatura fantástica, esta huida no es posible.

En la fase final del relato, aparece el elemento de las partes disgregadas del cuerpo. Martha contempla el rostro desfigurado de Griselda: “La mujer dejó de llorar y alzó la cara (...) Martha contempló entonces un rostro transfigurado por el dolor y dos enormes cuencas vacías” (203). Finalmente, vemos a los ojos disgregados de Griselda persiguiendo a Martha por el jardín oscuro. Para aumentar la apariencia siniestra de los ojos de Griselda, Dávila usa la técnica de magnificación. En su libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón* Noël Carroll afirma que, las partes del cuerpo, al ser magnificadas, aumentan su aspecto siniestro. “Los objetos que ya resultan perturbadores aumentan su aspecto siniestro al aumentar sus dimensiones. Tal es el caso de las partes separadas del cuerpo, que al ser magnificadas, aumentan la sensación de horror y malestar que producen”.¹⁵² En el caso del relato de Dávila, los ojos no son únicamente magnificados sino también multiplicados para aumentar su aspecto amenazante. Al final de su relato, Dávila nos presenta una escena en la que los ojos de Griselda persiguen a Martha por el jardín mientras ésta intenta escapar corriendo de ese lugar siniestro:

¹⁵² Noël Carroll, *Op.cit.*, p.115.

Mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises, y después la perseguían apareciendo por todos lados como tratando de cercarla, de abalanzarse sobre ella y devorarla, cuando ella corría desesperada abriéndose paso entre las sombras vivas de aquel jardín (204).

La conformación de una atmósfera oscura y opresiva y la exploración del miedo a las partes disgregadas del cuerpo son algunos de los elementos de los que se vale Amparo Dávila para construir el horror psicológico en el relato “Griselda”. En los cuentos de Guadalupe Dueñas, autora que fuera contemporánea de Dávila, predomina, más que un horror psicológico, un terror frontal o físico, que ocurre por la confrontación entre los personajes y el elemento sobrenatural cuya aparición ocurre de manera violenta. La descripción del cuerpo como un espacio vulnerable a la destrucción y la presencia de seres extraños como animales con poderes mágicos, son algunos de los elementos de los que se vale esta narradora para conformar un horror, que en sus relatos, a veces se convierte en un terror hondo y perdurable.

3.2 El horror sobrenatural y la muerte: Guadalupe Dueñas

En la obra de Guadalupe Dueñas la muerte es un elemento omnipresente. Sus personajes son seres condenados a la fatalidad. Como Poe y Quiroga, sus maestros predilectos, Dueñas gusta de atormentar física y mentalmente a sus personajes, seres débiles e indefensos que se enfrentan a un poder maligno que los avasalla. La descripción de las partes desmembradas del cuerpo así como las escenas sangrientas son elementos característicos de su narrativa: sus personajes casi siempre están condenados a una muerte dolorosa o a un sufrimiento prolongado, mental y físico. Lo sobrenatural aparece en escenas de la vida cotidiana impregnando las situaciones más comunes de su extrañeza. Los temas de esta narradora tienen que ver con lo monstruoso: la descripción de criaturas extrañas como animales con poderes sobrenaturales: fantasmas, espíritus y otros entes extraños ejemplifican su gusto por el horror que en sus cuentos muchas veces se convierte en terror que alcanza extremos de violencia insospechada. Por la belleza de su prosa rica en imágenes y descripciones detalladas, en los cuentos de Dueñas el horror alcanza, a veces, alturas poéticas.

3.2.1 La salamandra y el alquimista

En el relato “Pasos en la escalera” perteneciente a *No moriré del todo* (1976) Dueñas nos relata la historia de un alquimista obsesionado con el estudio de ciertas especies de salamandras, situación que lo lleva a la locura y después propicia su muerte. El cuento se puede dividir en tres etapas. Inicia con una fase de extrañamiento que ocurre cuando la mujer del alquimista descubre el cadáver de su esposo que yace en la escalera de su casa. A partir de ese descubrimiento, la mujer recuerda su existencia tormentosa a lado de un hombre trastornado. En la fase de aceptación del misterio la mujer evoca las obsesiones que llevaron al alquimista a interesarse en el estudio de estas criaturas, situación que lo arrastró a la locura y propició su muerte. Finalmente, en la fase de confrontación, ocurre el encuentro entre la mujer y uno de los seres monstruosos cuya aparición confirma la veracidad de los hechos que culminaron con el fatal desenlace.

El relato de Dueñas inicia con una escena donde la mujer del alquimista despierta de un sueño intranquilo:

Al despertar, la certeza de que no lo había soñado, y de que esa noche no fue la primera vez que oyó pasos en la escalera, aumentó su desconcierto. A la vaga claridad de la luna ¿no pudo confundir las pisadas con el crujir de la madera o con algún ruido del jardín, tal vez de ramas azotadas por el viento ?...¹⁵³

Desde esas primeras líneas la autora introduce al lector dentro de un ambiente oscuro y opresivo que le sirve para enmarcar las acciones de sus personajes. Aunque no lo dice de forma explícita, el lector puede inferir que la acción transcurre en un lugar apartado, asilado de toda posibilidad de contacto con el mundo exterior. A ello habría que sumar la indefinición de las fronteras entre el sueño y la realidad, elemento que es utilizado por la narradora para aumentar la sensación de ambigüedad en el relato.

La oscuridad y los ruidos ambientales (la vaga claridad de la luna, las ramas azotadas por el viento) sirven para conformar un ambiente propicio para el surgimiento del elemento sobrenatural. Si bien en un inicio la mujer muestra cierto escepticismo ante la veracidad de

¹⁵³ Guadalupe Dueñas, *No moriré del todo*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 31.

los hechos ocurridos “¿no pudo confundir las pisadas con el crujir de la madera o con algún ruido el jardín, tal vez las ramas azotadas por el viento?” (31)¹⁵⁴ la contemplación del cuerpo de su esposo “fijo en su convulsión postrera, con los ojos perdidos en espanto” (31) confirma la veracidad de sus sospechas. Aunado a ello, la presencia de algunos elementos en la escena del crimen como “la alfombra que trepaba como roja lengua” (31) donde estaban “las señales inequívocas del paso de algo o de alguien que se hubiese deslizado hacia la alcoba de su marido” (31) y sobre todo “una humedad reciente de la que aún se percibía la brillantez y el olor a pantano” (31) confirman la presencia del elemento sobrenatural, que irrumpe en escena desde el inicio del relato.

El hallazgo del cadáver de su esposo “inesperadamente quieto, con su ira hecha silencio, con el secreto que guardaría hasta la eternidad” (32) es el punto de inflexión a partir del cual la mujer evoca el pasado tormentoso vivido a su lado. Al contemplarlo “indefenso, con el secreto que guardaría hasta la eternidad, sepultado ya el instante que precedió a su muerte” (32) la mujer recuerda los años en que éste sumiera en una extraña obsesión que lo arrastraría a la locura. La descripción de estas experiencias (es decir el proceso gradual en el que el alquimista fue obsesionándose con el estudio de las salamandras abandonando a su esposa para dedicarse de lleno a darle rienda a sus obsesiones) conforman la segunda parte del relato de Dueñas.

En la fase de aceptación del misterio, Dueñas describe el proceso que lleva a su protagonista a obsesionarse por el estudio de las salamandras y otros anfibios poseedores de poderes mágicos. Al ser el único testigo de estas experiencias es la esposa del alquimista quien relata los sucesos de los que fue también fue partícipe y, de alguna manera, también cómplice. Esta fase está narrada a manera de una escena retrospectiva o analepsis y consiste en la descripción del proceso de enajenación y locura en el que se sumió el alquimista y que culminaría con la escena en la que se describe su muerte violenta.

Al contemplar a su esposo en su lecho de muerte, la mujer recuerda los años en que éste se dedicara a dar rienda suelta al estudio de estas criaturas: “Descubrimientos inconfesables. Cuando hablaba de las características, de la trayectoria histórica y de la existencia de esas criaturas legendarias, todo él se transformaba. Lo animaba el frenesí de una ciencia sacra que la atemorizaba arrastrándola en su enajenación hasta no soportar

¹⁵⁴ De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

escucharlo” (31). Conforme transcurre la narración, la mujer evoca la transformación sufrida por su esposo quien, poco a poco, fue entregándose a estas obsesiones llegando incluso al extremo de abandonarla “para consagrarse por entero a la investigación de los seres que acaparaban su monomanía, su delirio y su empecinamiento” (33).

La descripción que hace la narradora de las salamandras es muy detallada. Dueñas describe estas criaturas como seres poseedores de poderes mágicos:

No eran anfibios o batracios maculosos de colores negro y amarillo, ni específicamente se trataba de la salamanquesa atra de los Alpes, esbelta y sin branquias. Eran espíritus fálicos del fuego, adoptados por la sabiduría cabalística, que los rescata de las llamas para sus actos mágicos y que recoge sus cenizas invaluable (33).

En su relato Dueñas les confiere a estas criaturas poderes mágicos como su “apariencia hipnótica” o su capacidad de permanecer en el fuego sin consumirse “como si lo volcánico fuese su elemento paradisiaco” (33). La asociación que la autora hace entre las salamandras y el fuego nos recuerda las creencias de algunas culturas en las que se pensaba que la salamandra tenía el poder de vivir en el fuego sin consumirse. Al respecto, apunta Jean Chevalier en el diccionario de los símbolos que en algunas culturas de la antigüedad como la egipcia se creía que las salamandras podían vivir en el fuego: “elemento del que eran consideradas una representación y una manifestación viviente. Se les atribuía además, en el sentido inverso, el poder de apagar este elemento por su excepcional frialdad”.¹⁵⁵

Además de la asociación que hace entre las salamandras y el fuego Dueñas también establece un vínculo entre las salamandras y las serpientes, criaturas asociadas con el erotismo “todas tenían el mirar de las serpientes” (33). Esta asociación no es gratuita y de hecho, anticipa las relaciones eróticas que se establecerán entre estas criaturas y el alquimista. Conforme transcurre la narración Dueñas describe estos encuentros que lo llevan a experimentar diferentes estados de ánimo:

Transfigurado se extendía sobre especies desconocidas: las salamandras de anteojos, los uruvelos, los gigantes que privan de la vista a quien los mira y los tritones ultracelestes,

¹⁵⁵ Jean Chevalier y Alain Cheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993. p.908.

que pueden medir hasta metro y medio y que son de un verdor marino inolvidable. Describirlas lo extasiaba (33).

El tema del erotismo es un aspecto importante en este relato. En la literatura de horror, es común la presencia de personajes que ejercen una sexualidad que se sale de las normas. En el caso del relato de Dueñas las salamandras se vuelven, más que el objeto de estudio del científico, su objeto de deseo. Las descripciones que hace su esposa de estos seres, en las que establece comparaciones con la anatomía femenina “era intolerable que tuvieran cuerpo señaladamente femenino, en el que los senos núbiles dibujaban su contorno obsceno”(33), anticipan las relaciones con tintes zoofílicos que su esposo establecerá con estas criaturas.

Dueñas lleva estas comparaciones mucho más lejos al atribuirle a estos seres características y conductas exclusivas del ser humano. “Lo que aumentaba la pavora era el invicto sonido humano de sus besos. Caricia de labios deletéreos. A distancia y por horas, persistían en ardor amoroso. ¡Ninfas constantes pasmadas en una eternidad lúbrica!” (34). Conforme transcurre el relato estos trances se van intensificando.

Al final, la autora no le deja al lector muchas dudas sobre la naturaleza de las relaciones entre el alquimista y las salamandras, pues sus encuentros de carácter erótico son descritos con gran detalle: “Sabedor de que el goce las desmorecía hasta enloquecerlas, con refinamiento vesánico, se proveía de plumas o fabricaba pinceles con pestañas de seda inconsútil” (34). La violencia y el erotismo se confunden en estos encuentros en los que el vínculo entre el alquimista y las salamandras alcanza un punto climático: “Y hubo veces en que llegó a sorprenderle, perdido ya en el desenfreno de sus sentidos, lijándose las yemas de los dedos, hasta adelgazar su piel y con transparencia de gasa, intensificar la sensibilidad que al relámpago de su membrana casi sangrante, llegaba al éxtasis” (34).

En el caso del relato de Dueñas, la exploración de los territorios turbulentos de la sexualidad conducen al alquimista hacia una muerte violenta. Su esposa, por su parte, muestra una actitud contradictoria ante estos sucesos pues, si bien, por un lado contemplar a su esposo “rompiendo el límite de la cordura” (34) en estas experiencia “sombrias” le produce una sensación de repulsión y un profundo rechazo, existe también una cierta relación de complicidad implícita entre ambos al ser la única testigo de estos extraños trances de los que, indirectamente, también es partícipe: “Contemplar el placer de aquel

proceso, la hacía cómplice de una perversidad que la hundía hasta agotarla, mientras él se iluminaba como si su cuerpo estuviese habitado por cantáridas” (34). Esta culpabilidad se suma a los celos que experimenta. Las salamandras se convierten en una suerte de rivales que le disputan el amor de su esposo.

En la fase final ocurre una confrontación entre una de estas criaturas que considerara sus rivales y la esposa del alquimista. Dueñas nos trae nuevamente a la escena del crimen sólo que ahora no quedan ya dudas sobre la veracidad de la presencia del elemento sobrenatural. La autora nos proporciona ahora pruebas concretas de la presencia del ser que en un arrebatado de celos, matara al alquimista: “Cuando ella quiso comprobar la humedad de las pisadas, frotó con su pañuelo las señales en la escalera y desechó la evidencia acusadora, de aquellas huellas, que parecían sonar aún como débiles pasos” (34). La ambigüedad entre la vigilia y el sueño también se rompe: “Pasos que no soñó mientras dormía y que se sucedieron en el sitio de la tragedia. Allí, donde ahora, el hombre que amó estaba sin vida”. (34)

Por último, en el desenlace, la esposa del científico lo observa detenidamente en su lecho de muerte, con gran consternación, como si le hubiera perdonado en ese último instante todas sus excentricidades. Sin embargo, esta sensación de empatía con el ser que alguna vez amó se ve bruscamente interrumpida por la presencia una de las salamandras que, como ella, acude al lecho de muerte del hombre que en vida disputara su amor. Ocurre en este momento la fase de confrontación, cuando una de las salamandras decide acabar con su vida al ver que el ser que amó ha muerto creando una verdadera estampa de pesadilla:

Distinguió la pupila donde ardían celos infrahumanos, como si la salamanquesa tuviera conciencia de que ella fue acicate de éxtasis y espejo de delirios, y aún pudo ver, antes de desmayarse, que la bestia se descolgaba con estrépito, estrellándose como una bombilla junto al cadáver, quedando sólo una greda viscosa que el viento disipó arrastrando su misterio (34).

La exploración de los territorios turbulentos de la sexualidad y la conformación de una atmósfera oscura y opresiva, además de la presencia de unos seres monstruosos detentores de poderes mágicos le sirve a Guadalupe Dueñas para construir el horror en el relato “Pasos

en la escalera”. En “Girándula”, otro de los cuentos de esta narradora, el terror frontal se construye por la creación de una atmósfera opresiva. En este relato, la tensión y el suspenso se acentúan conforme el estado de ánimo del protagonista es trastocado debido a una serie de sucesos inexplicables que escapan a todo control y toda lógica.

3.2.2 El mazo, el caracol y la tarántula

En el relato “Girándula” Guadalupe Dueñas nos narra la historia de Julio, un arquitecto de clase acomodada poseedor de una personalidad organizada y metódica cuya existencia tranquila y rutinaria se ve confrontada por la presencia de lo inexplicable. A partir de la llegada a su departamento, este personaje se enfrentará a una serie de sucesos que trastocarán su existencia tranquila. El nerviosismo por una cita con Lucinda, una muchacha más joven que él, aunado a una cadena de hechos inexplicables que le ocurren trastornan gradualmente su estado de ánimo hasta conducirlo a un final violento. Como en el caso de “Pasos en la escalera” en este cuento Dueñas también sigue la estructura del relato de horror conformado por una fase de normalidad y extrañamiento y una fase de confrontación o lucha que culmina con la muerte violenta del personaje protagónico.

Para Juan y Constantino Bértolo Cárdenas, los relatos de miedo se pueden clasificar en dos categorías distintas, aquellos en los que predomina “un terror frontal o emocional y aquellos en los que predomina un terror psicológico”.¹⁵⁶ En el caso del terror frontal o emocional “éste se caracteriza porque lo terrorífico proviene de la aparición acumulativa de personajes u objetos que en sí mismos producen miedo”,¹⁵⁷ es un tipo de terror que se describe, se muestra y en el que el miedo es de carácter más emotivo o visceral a diferencia de los cuentos donde “predomina el terror oblicuo o intelectual donde el miedo es más cerebral o psicológico y en los que el terror se sugiere o se intuye”.¹⁵⁸ En el caso del relato de Dueñas predomina principalmente el terror frontal que se construye por la conformación de una atmósfera opresiva y la sucesión de una serie de hechos que alteran el estado de ánimo del protagonista cuyo nerviosismo, aunado a un intenso malestar físico, se incrementa gradualmente conforme transcurre la historia.

¹⁵⁶ Juan y Constantino Bértolo Cárdenas, *Op.cit.*, p.11.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.11.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.11.

En la primera fase de su reato Dueñas describe a Julio, su protagonista, como un hombre metódico, un caballero “de apariencia distinguida y fama de bondadoso”¹⁵⁹ cuya rutina diaria transcurre entre el trabajo, las partidas de cartas y las charlas con los vecinos. Esta caracterización del personaje no es casual porque es justamente esta personalidad organizada y metódica la que es puesta en tela de juicio en el cuento. En el relato de Dueñas, Julio representa el pensamiento racional que siempre es cuestionado en la literatura fantástica, por lo cual no debe extrañarnos que desde el inicio este personaje se vea envuelto en medio de una serie de circunstancias que escapan a su control.

En la fase de normalidad, Julio llega a su apartamento. El personaje se siente particularmente exaltado debido a que más tarde se encontrará con Lucinda, una muchacha con quien deseaba salir desde hace tiempo. La dificultad que muestra para encontrar las llaves y abrir la puerta “se detuvo el tiempo indispensable para encontrar la llave e introducirla en la cerradura; acción que realizaba con invariable torpeza: ésta resbalaba o era confundida con las del auto” (39)¹⁶⁰ y la preocupación por averiguar si su criada había recogido el traje con el que asistiría a la fiesta “preocupado por averiguar si la criada había recogido el traje oscuro con el que asistiría a la fiesta de Lucinda, empujó con brusquedad la chapa, ocasionando que la puerta vibrara” (39) reflejan el nerviosismo del personaje que se muestra preocupado por ese encuentro que había aguardado con mucha anticipación.

De hecho, es justo debido a la expectación que le produce la cita, que en un principio no se percata de los sucesos que rompen la situación de normalidad: “en su apresuramiento no vio la bombilla eléctrica encendida, que en otra circunstancia le hubiese extrañado” (39). El intenso dolor en su brazo “que desde la noche anterior se le había adherido como una ventosa: le abarcaba el hombro y parte de la espalda” (40) contribuye también a alterar su estado de ánimo. Pero es la expectación por su encuentro con Lucinda el principal elemento que contribuye a aumentar su nerviosismo. Para Julio esa cita significaba la oportunidad de satisfacer deseo largamente anhelado: “Dos años de martirio. Dos años de desearla sin esperanza; seiscientos veinte días de anhelar una palabra, una mínima señal que lo diferenciara de la camaradería usada con los demás arquitectos” (40).

¹⁵⁹ Guadalupe Dueñas, *No moriré del todo*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 41.

¹⁶⁰ De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

En la fase de confrontación este nerviosismo y ansiedad de Julio se acentúan por la aparición de ciertos sucesos inexplicables: luces encendidas, objetos fuera de su lugar y ruidos extraños como la falta del traje que había seleccionado para su cita: “No, no estaba el traje. ¡Con mil demonios! Buscaría cualquier otro en el ropero” (41). O bien la sensación e que una persona desconocida penetrara a su alcoba: “Abrió el grifo del lavabo y tuvo la sensación de que alguien, en ese momento, había entrado a su alcoba. Detuvo el agua y permaneció en acecho. Claramente oyó girar los goznes de la puerta. —¿Es usted, Rosa? No hubo respuesta.” (41). O la presencia de la luz eléctrica en su habitación sin que nadie la hubiera encendido.

La actitud del personaje ante estos sucesos es de ecuanimidad. Julio posee todas las características de un personaje racional cuya actitud escéptica representa un contrapeso contra los extraños acontecimientos que ocurren a su alrededor. Sin embargo, conforme se sucede esta cadena de hechos extraños su incertidumbre aumenta. En la fase de extrañamiento, la aparición de unas manchas de sangre en el lavabo del baño alteran nuevamente la situación de normalidad de Julio:

Regresó al baño y el espejo agrandó los hilos de sudor que se agolpaban en su frente. Se limpió el rostro con la toalla y descubrió en el lavabo dos coágulos de sangre ennegrecida, como si alguien hubiese aplastado contra la superficie el vientre de dos tarántulas (42).

La presencia de la sangre es un elemento importante. Según Juan y Constantino Bértolo Cárdenas, la sangre en la literatura de horror representa la vida, “el recuerdo constante y físico de la condición mortal del hombre”.¹⁶¹ En el del relato de Dueñas la sangre contribuye a incrementar la sensación de malestar y nerviosismo de Julio, ésta se convierte en un recordatorio de la ruptura de la situación de normalidad del personaje.

En la fase de confrontación, el escepticismo de Julio comienza a ceder ante las evidencias de la presencia irrefutable del elemento sobrenatural. Su malestar físico aumenta conforme se sucede la cadena fenómenos inexplicables, al mismo tiempo su estado de ánimo se ve afectado: “Sufría conato de vómito bajo malestar incontrolable. Luchó contra

¹⁶¹ Juan y Constantino Bértolo Cárdenas *Op.cit.* p.10.

el desaliento que se adueñaba de su persona, al juzgar ridícula su actitud. Lo que sucedió resultaba incongruente” (42). La sinestesia acentúa la sensación horror. Aparece una presencia fantasmagórica, el olor hace la experiencia aún más alucinante:

Le llegó un fuerte olor a cieno. Todo absurdo e inadmisible. Cosas de loco. Era como imaginar lo que sucedía, sin querer darle pábulo. Sí, que en su cuarto había una presencia viva y extraña, un algo que lo cohibía y ¿por qué no decirlo? Algo mágico e intangible que le iba quitando fuerza” (42).

Al mismo tiempo que las manifestaciones del elemento sobrenatural son cada vez más evidentes, se incrementa el nerviosismo de Julio por su cita. El miedo que experimenta se refleja en su malestar físico, ahora no es sólo su brazo el que le produce dolor sino también su rostro el que está surcado de arrugas por el miedo que experimenta: “Las arrugas de su rostro se intensifican; surcos de miedo, miedo que le iba dejando las mejillas verdosas con lividez que nunca antes había visto sino en la panza de los reptiles” (43).

En la fase de enfrentamiento, Julio intenta contraponerse a los sucesos que le ocurren. Pero es inútil. En adelante su miedo irá creciendo hasta alcanzar el clímax en el momento de su muerte. En este punto las resistencias del personaje se van minando. Aunque aún intenta probar algunas hipótesis que puedan explicar los sucesos que le ocurren, la presencia de los hechos sobrenaturales es cada vez más incontrovertible. Julio cae en un estado de angustia, se siente ridículo por su cita, el dolor de su brazo aumenta:

En un relámpago, imaginó el temblor de su voz frente a la joven y la tiesura de sus miembros. Ahora que tendría oportunidad de conversar con ella libremente, se le ocurría que todo era una necesidad y que no soportaría la chispa burlona de los ojos de Lucinda. Ojos de transparencia casi diabólica que lo envolvían como la girándula (43).

En la literatura de horror el cuerpo a veces es representado como un lugar vulnerable y en proceso de degradación. “El terror se produce por lo que ocurre en el interior del cuerpo humano (pues) el cuerpo es un reflejo de un mundo corrompido en vías de

destrucción y de un individuo degradado”.¹⁶² En esos casos cuerpo es sometido a todo tipo de degradaciones biológicas y morfológicas. “El cuerpo ya no es observado como el espacio, el refugio que asegura la idea del yo, sino por el contrario el dominio donde el yo es contestado e incluso perdido, el control sobre el propio cuerpo es una ilusión, el hombre basa su existencia en una falta de estabilidad que le es desconocida”.¹⁶³ En el relato de Dueñas este proceso le ocurre a Julio quien se imagina su cuerpo como una vejiga llena de sangre:

Con esa mano de venas congestionadas que le era repulsiva y que le pertenecía: sanguínea, rosada, calurosa siempre. En sus piernas las venas parecían correas; tensos acueductos de agua negra. Odiaba ser así; una vejiga llena de sangre. De niño suponía que si le encajaban una aguja estallaría como odre de vino. Si es verdad que todos tenemos parecido con algún animal su rostro tenía semejanza con el de... (44).

A partir la contemplación de su cuerpo como un espacio de degradación y autodestrucción comienza la fase de derrota del relato de Dueñas. En la fase de confrontación final, el horror alcanza su punto climático, las resistencias del personaje comienzan a minarse. El dolor físico, en combinación con el estado emocional, lo llevan a creer que los sucesos que experimenta son producto de su imaginación.

Sin embargo, cuando se dirige a buscar su traje, la aparición de un líquido amarillento representa una prueba adicional de la existencia del elemento sobrenatural: “Se acercó al ropero y no se atrevió a abrirlo, Allí, sobre la cama, ¿qué es lo que veía? ¿el traje? ¿pero así?, arrugado, retorcido, escurriendo un líquido amarillento y lleno de fango” (44). Aunado a ello, la presencia de Maité, una niña que se encontraba en la ventana jugando con unos caracoles anuncia la inminente muerte de Julio

Vio la niña saltado en la sombra (...) Había reunido caracoles. Ya la había reprendido por hacer eso. Maité, con risa histérica, brincaba sobre las conchas. Despanzuraban tlaconetes sus piececillos saltarines; trazaba caminos de plata con la baba de los crustáceos. Mutilaba los cuerpos hasta licuarlos (44).

¹⁶² José Miguel Cortés, *Op.cit.*, p.192

¹⁶³ *Ibid.*, p.195.

Dueñas utiliza el símbolo del caracol, criatura asociada a la muerte, animal caracterizado por la palidez cuya apariencia contrasta con la imagen ensangrentada de Julio. La presencia de todos estos elementos minan finalmente la resistencia del personaje quien comienza a mostrarse agotado por esa lucha con el elemento sobrenatural que no puede comprender. En la fase final del relato ocurre la derrota de las resistencias del personaje por el elemento sobrenatural:

Abatido hasta lo inconmensurable, estrujó el traje que goteó sobre la alfombra su podredumbre. Se debatió en la pesadilla de ese instante. Recordó con lucidez la presencia del extraño y se aferró a su realidad. Apagó y cerró los ojos para serenarse. A tientas se arrastró de nuevo al baño, seguro ya de un sino adverso (45).

Finalmente, en el desenlace, ocurre la derrota de la racionalidad por el elemento sobrenatural. El terror frontal se produce por la muerte de Julio que ocurre de forma violenta. En el último párrafo de su relato, Dueñas nos presenta una escena que nos sorprende por el nivel de agresividad ejercidos contra su personaje protagónico:

En la opacidad, advirtió que alguien levantaba un mazo y lo dejaba caer sobre su nuca, una y otra vez hasta hacer saltar los sesos contra el brocal de la tina. ¿Eres tú, Rosa?... Aún pudo escuchar el sonido de cascarón que produjo su cráneo al estrellarse. Todo esto, antes del silencio (45).

La conformación del cuerpo como un espacio de degradación, la creación de una atmósfera opresiva relacionada con el estado de ánimo del personaje protagónico y la escenificación de la lucha entre el elemento sobrenatural y el elemento racional son los elementos de los que Guadalupe Dueñas se vale para configurar el terror frontal en el relato “Girándula”. En el siguiente apartado revisaré algunas de las incursiones de Emiliano González en el cuento de horror fantástico, un narrador cuya obra navega entre el horror y el erotismo y en la que también encontramos la conformación de un universo poblado por seres poseedores de poderes sobrenaturales cuya presencia resulta extraña e inquietante.

3.3 Una poética de la otredad: Emiliano González

Heredero de la tradición del relato materialista de terror, Emiliano González dialoga con los grandes creadores de universos fantásticos: H.P. Lovecraft, Arthur Machen y Algernon Blackwood. En sus relatos, casi siempre muy breves, el horror y el erotismo se fusionan logrando conformar un universo único e inquietante. Sus tópicos provienen de la tradición más contemporánea del relato de horror aunque también algunas veces explora otras temáticas provenientes de tradiciones más antiguas. El erotismo casi siempre está presente en sus cuentos en los que las fronteras entre la sexualidad como una experiencia placentera y un acto destructivo son difusas. A diferencia de otros narradores, Emiliano González no ubica sus historias en paisajes característicos de México, sus relatos, como los de Blackwood, Machen y Lovecraft están ambientados en lugares remotos como castillos, bosques, islas lejanas o ruinas de ciudades abandonadas. En sus cuentos, narrados casi siempre con un lenguaje poético, Emiliano González logra configurar pequeños universos poblados por la extrañeza y dotados de una belleza inusitada.

3.3.1 La mantis y su poder transformador

El primer relato de Emiliano González que revisaré se titula “La mantis” y pertenece al libro *Casa de horror y magia* aparecido en 1989. En este cuento González echa mano del tema de la bestialización y de la conformación de una figura femenina detentora de un poder maléfico. El relato está estructurado en una fase de normalidad inicial y una fase de enfrentamiento que culmina con la derrota del personaje masculino por el poder mágico detentado por su antagonista femenina. Puesto que los personajes habitan en un entorno ya de por sí fantástico, la irrupción del elemento sobrenatural no se da de forma violenta como en otros relatos donde lo sobrenatural irrumpe de forma inesperada en el mundo ordinario.

El relato nos sorprende por la economía del lenguaje, en sólo unas cuantas páginas el autor logra dibujar tanto a sus personajes protagónicos como a la atmósfera que los envuelve la cual nos recuerda la ambientación de las obras góticas por estar situada en un castillo. El tema central de este cuento es el proceso de metamorfosis que sufre el personaje femenino el cual está anunciado desde el título del relato. González utiliza a la mantis, un

insecto sagrado, para establecer un símil con la protagonista de su relato, la princesa Gioia, que ejerce una relación de dominación sobre el bufón Antonello. En ese sentido, el cuento abarca dos fases principales: en la primera Gioia, que aún conserva sus rasgos humanos, establece una relación de dominación sobre el bufón. En la segunda parte ocurre el proceso de bestialización propio de un relato de horror sobrenatural.

En su libro *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso y las artes* José Miguel Cortés dedica un apartado a explorar la relación entre violencia y erotismo. Para Cortés la sexualidad en el ser humano surge de la dialéctica entre el carácter discontinuo del ser y el deseo que conduce a la muerte: “La sexualidad es condición y anuncio de la muerte. Sexualidad y muerte significan el derroche ilimitado de la naturaleza en contra del deseo de permanecer, de no agotarse, que es lo propio de cada hombre. El acto sexual es como la muerte, destructor y violento”.¹⁶⁴

En el relato de Emiliano González erotismo y violencia están representados por la relación de poder-dominación que se establece entre el protagonista y la antagonista. Analicemos la conformación de los personajes del relato. Por un lado tenemos a Gioia que posee todos los atributos del personaje de la hechicera tan socorrido en la literatura fantástica. Belleza física, poderes sobrenaturales y un dominio sobre las fuerzas secretas de la naturaleza. En contraste el bufón Antonello es un personaje débil y pusilánime. Incluso su condición social marca su inferioridad frente a Gioia. La relación de poder-dominación se establece desde el inicio del relato. Todas las mañanas, nos dice González, Antonello “recorría la ciudad para entregarle a su amada una flor siempre distinta”.¹⁶⁵ Sin embargo ella “inevitadamente, destrozaba el obsequio pétalo por pétalo con una sonrisa triste, diciéndole: Nunca te amaré, nunca, luego lo dejaba y volvía con sus amigas, que en el fondo del jardín, la esperaban tejiendo y bordando pañuelos” (63).¹⁶⁶

En esta escena podemos observar la dinámica de la relación de dominación y sumisión establecida entre los personajes de González. Conforme transcurre el cuento la violencia va aumentando su grado de intensidad. El elemento que determina la dependencia afectiva del bufón es el erotismo. Antonello acepta todo tipo de humillaciones porque la atracción que siente es más fuerte que su voluntad. Gioia, a su vez, también mantiene una relación con un

¹⁶⁴ José Miguel Cortés, *Op.cit.*, p.69.

¹⁶⁵ Emiliano González, *Casa de horror y magia*, México, Joaquín Mórtiz, 1989, p. 63.

¹⁶⁶ De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

plebeyo porque ésta le produce un cierto placer derivado del poder que ejerce sobre el él y de las continuas humillaciones a las que lo somete. Antonello sufre los continuos desprecios de parte de Gioia: “Mientras más crueles eran sus sarcasmos, más rojas se ponían sus mejillas. Las frases, elaboradas con un lenguaje fastuoso y extraño, eran como agujas de oro que la linda muchacha hundía en lo más sensible del espíritu enamorado de su pretendiente” (63). La presencia de otros personajes femeninos igual de violentos que Gioia aumentan la vulnerabilidad del bufón. En su cuento, Emiliano González construye un universo dominado por las mujeres donde el hombre está condenado a las peores humillaciones.

Esta actitud arrogante y agresiva de las mujeres que aparecen en el relato contrasta con la debilidad del bufón quien se muestra incapaz de rebelarse ante ese poder femenino que lo subyuga. Sin embargo, este personaje experimenta también un cierto placer masoquista por saberse el objeto de deseo de esas figuras crueles y violentas: “Antonello lloraba y en sus lágrimas se mezclaban la amargura de la impotencia y un extraño placer” (64). Al final se crea una relación de dependencia entre víctima y victimario unidos por un deseo enfermizo.

En la fase de confrontación ocurre un hecho inesperado que rompe los códigos rígidos establecidos por la princesa en sus relaciones con el bufón: “Una tarde en que había obsequiado un girasol a Gioia, Antonello tembló cuando la muchacha, con su misma sonrisa triste y luego de colocarse la flor en su corpiño, se inclinó para besarlo” (64). Resulta muy significativo que sea la princesa quien rompa las barreras antes establecidas en sus relaciones con su subordinado. En el fondo, esta ruptura de la normalidad de la relación entre los dos personajes anuncia el desencadenamiento del final trágico de Antonello. Rendida su voluntad y esclavizado a los deseos de su victimaria, el personaje está listo para ser arrastrado hacia un final trágico. Pero antes ocurre la fase de enfrentamiento y derrota del relato de Emiliano González.

En la fase de enfrentamiento ocurre el proceso de metamorfosis de Gioia (el cual está anunciado desde el epígrafe del cuento). En su relato, González utiliza el símbolo de la mantis para representar al erotismo como un acto destructor y violento. En la literatura, la mantis se utiliza para simbolizar a la mujer castradora. La mantis, como la mujer, posee una dualidad pues es al mismo tiempo una criatura sagrada y diabólica, un insecto dulce y

asesino. Como afirma Roger Caillois en su libro *El mito y el hombre*: “No es sólo que la hembra se nutra durante el coito sino que también adquiere su alimento del propio cuerpo del macho”.¹⁶⁷ Al parecer, “el grillo decapitado ejecuta mejor y durante más tiempo los movimientos reflejos y espasmódicos, en última instancia sería el principio del placer el que registra el asesinato de su amante cuyo cuerpo, además, ella empieza a absorber durante el mismo acto del amor”.¹⁶⁸ Así, el coito se entiende:

como expulsión de materia inmortal que, al liberarse por medios violentos, produce un sentimiento de agotamiento y aniquilación, o bien como fuente de conflicto psicológico, en cualquier caso desde el punto de vista de los hombres temerosos del poder de la mujer la relación sexual se muestra como un sinónimo de violencia y muerte.¹⁶⁹

En el relato de González, el proceso de metamorfosis de Gioia está precedido por lo que podríamos llamar un ritual sadomasoquista en el que Antonello participa de forma voluntaria. El elemento erótico es llevado por Emiliano González hasta sus últimas consecuencias en este encuentro entre los personajes: el bufón Antonello se somete a los deseos de Gioia sin mostrar ninguna resistencia ante sus deseos destructivos, la violencia que antes había sido principalmente verbal y psicológica se vuelve ahora también física.

La actitud de Gioia, que con sus manos “firmes y avasalladoras” (65) elabora “nudos de refinamiento absoluto” (65) para atar al bufón, contrasta con la debilidad de este personaje quien se entrega voluntariamente a estas experiencias en las que experimenta placer al saberse el objeto de deseo de una figura cruel y perversa. Para Antonello esas experiencias constituyen “un suplicio exquisito” (65) pues le permiten llevar a la realidad sus fantasías de saberse deseado por la mujer a quien antes amara son ninguna esperanza de ser correspondido. Para el bufón estas experiencias representan la oportunidad de “convertir en realidad las ataduras que antes habían sido meramente simbólicas” (65). Por su parte, la princesa Gioia también experimenta un placer al saber que el bufón se encuentra a su merced para ejercer sus deseos de dominación y poder. La relación de dominación que Gioia ejerce sobre el bufón Antonello alcanza su punto climático en este encuentro en el

¹⁶⁷ Roger Caillois, *El mito y el hombre*, México, F.C.E., 1988. p.68.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.68.

¹⁶⁹ José Miguel Cortés, *Op.cit.*, p.69.

que el bufón queda sometido a sus deseos sádicos: “Las ligaduras le apretaban por todos lados. Gioia retrocedió para admirar su obra, con ojos que la fascinación volvía pozos verdes sin fondo” (65).

Conforme transcurre este encuentro el grado de violencia ejerce Gioia aumenta hasta alcanzar su punto climático cuando ésta ejerce una violencia física sobre el bufón Antonello. En este punto del relato la presencia de la sangre es un elemento importante. Según José Miguel Cortés la pérdida de la sangre simboliza la pérdida del control sobre el cuerpo:

todo lo que sale del cuerpo trastorna y atemoriza, supone la pérdida de algo que pertenece al propio ser y crea problemas físicos y psíquicos. Podemos captar el proceso de descomposición del cuerpo cuando este pierde el control. De todas estas pérdidas la de la sangre es la más vital pues es el símbolo de la muerte al tiempo que imagen de la llegada al mundo, fundiéndose la vida con la muerte en un mismo objeto.¹⁷⁰

En el relato de González la violencia ejercida por de Gioia deriva en la pérdida de sangre del bufón:

Luego, se acercó a él y comenzó, primero suavemente y luego con ahínco, a arañar la carne entre las ligaduras, y sus largas uñas se tiñeron de rojo. Gioia le sacaba la sangre, y después, como para superar sus sueños, aplicaba los labios carnosos y rojos en la herida y chupaba, suspirando (65).

Como la mantis religiosa, la princesa Gioia obtiene un placer físico derivado de esas experiencias violentas cuyo grado de intensidad aumenta conforme se aproxima su metamorfosis. En esta fase del relato, el erotismo se convierte en sinónimo de violencia y muerte. La sangre es el elemento que precede y, de alguna manera, permite la transformación final que sufrirá Gioia.

En la fase final del relato de González se completa la metamorfosis de Gioia quien se transforma en una loba para devorar a su amante. El horror se produce por la transformación de la princesa una bestia salvaje y violenta:

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.67.

Pasaron muchos minutos de éxtasis, y de repente, el bufón se dio cuenta de que algo había cambiado en la muchacha: el rostro de Gioia era distinto, sus dientes parecían afilarse como los de un animal... y unos vellos repugnantes le crecían por los brazos, por el cuello, por la cara, vellos que iban convirtiéndose –horror supremo– en rígidas y negras cerdas ante cuyo contacto se sintió morir (65).

Finalmente, en la fase de derrota, Antonello se entrega a los sangrientos deseos de su captora y es devorado por ella: “Aquello ya no era una muchacha: era una loba, una loba de hocico babeante que pronto sustituiría las garras que lo torturaban por colmillos para devorarlo”... (65).

La presencia de un personaje femenino dotado de un poder sobrenatural y la explotación del miedo a la dominación de la mujer sobre la conciencia del hombre además de la bestialización y el miedo a la regresión animal son algunos de los elementos de los que Emiliano González se vale para conformar el horror en el relato “La mantis”. En “El infierno” González nos traslada a un escenario situado en un lugar y una época indeterminadas que nos recuerda a los relatos de los autores del cuento materialista de terror. El horror se produce por el miedo que producen las plantas que adquieren rasgos antropomorfos y podres sobrenaturales.

3.3.2 Un descenso al inframundo

En el cuento “El infierno” perteneciente también al libro *Casa de Horror y magia* (1989) Emiliano González dialoga con la tradición del relato materialista de terror que siempre nos presenta historias situadas en lugares apartados o exóticos y ubicadas en un pasado remoto en el que sus personajes se enfrentan a unas fuerzas desconocidas incapaces de ser controladas mediante la ciencia o cualquier otro medio racional. El cuento inicia con un epígrafe de Machen que nos habla acerca de los poderes sobrenaturales de las plantas “... *all manner of Rank and strange growths that love to have their roots in slime*” que, de alguna manera, anticipa los peligros a los que se enfrentarán los personajes al traspasar los umbrales de un mundo hostil. Estructuralmente el relato está dividido en dos partes. Una fase de extrañamiento donde dos exploradores llegan a las ruinas de una ciudad abandonada

sepultada entre la maleza y una fase de derrota donde estos personajes sucumben ante las fuerzas emanadas de ese mundo desconocido y secreto.

En la primera fase el narrador describe la llegada de sus personajes a una ciudad abandonada cubierta por un jardín muerto: “Declinaba el día cuando llegaron al jardín muerto, en cuyo estanque se reflejaban los muros enfermos del gran dominio silencioso”.¹⁷¹ La conformación de la atmósfera es un elemento importante, la ubicación de la trama en un “jardín muerto” (61)¹⁷² en cuyo estanque “se reflejaban los muros enfermos del gran dominio silencioso” (61) le sirven al autor para dotar al escenario o de una apariencia hostil y amenazante. La ubicación de la trama en un lugar remoto, imposible de situar temporal y geográficamente y el uso de unas ruinas arqueológicas cubiertas de plantas y maleza le sirven al narrador para representar la barbarie interna de ese universo regido por unas leyes impredecibles y destructivas. El estado ruinoso de la ciudad abandonada a la que llegan los exploradores contribuye a conformar la sensación de horror. La soledad y lejanía que envuelve a los personajes es remarcada por el narrador: “Cualquier ruido –el de las hojas secas al quebrarse o un carraspeo– habría sido inquietante, de modo que permanecieron mudos e inmóviles, como poseídos por un encantamiento que obligaba a alucinar” (61).

Los diferentes elementos que conforman el paisaje tales como “los ramajes podridos” (61) “los faunos de bronce con mordeduras de orín” (61) “las trepadoras marchitas” (61) y las “urnas de mármol abandonadas a la carcoma” (61) anuncian la entrada de los personajes dentro de un universo en descomposición donde las plantas están humanizadas y poseen poderes sobrenaturales, aspecto que se acentúa por elementos como la escasa iluminación y “la penumbra sanguinolenta” (61) que envolvía la ciudad amurallada.

En su libro *Historia natural de los cuentos de miedo* Rafael Llopis explica los que autores como Arthur Machen, Ambrose Bierce y H.P. Lovecraft situaron las tramas de sus relatos en épocas primigenias con el fin de resucitar los viejos temores del hombre que permanecían ocultos en los resquicios más escondidos de su conciencia. Según Llopis estos narradores “retrocedieron a épocas primitivas en las que redescubrieron el terror original de la naturaleza no domesticada y los vastos seres que en ella se ocultaban. El arte se hundió

¹⁷¹ Emiliano González, *Casa de horror y magia*, México, Joaquín Mórtiz, 1989, p. 61.

¹⁷² De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página correspondiente a cada cita.

hasta el mismo corazón del caos primigenio”.¹⁷³ Como los autores del cuento materialista de terror, González sitúa su relato en lugar que nos remite a una época primigenia cuya apariencia resulta amenazante por la combinación de diferentes elementos: la lejanía, la oscuridad y la presencia de una maleza que invade las ruinas de la ciudad antigua.

En su libro *Orden y caos* José Miguel Cortés señala que los bosques han sido tradicionalmente utilizados para simbolizar el encuentro con lo siniestro: “el bosque ha sido, históricamente, el lugar donde todo parece posible un lugar donde el reencuentro de los seres que la razón y la lógica rechazan parece normal”¹⁷⁴ Un mundo:

donde reina la desmesura y lo monstruoso, donde parecen encarnadas las fuerzas elementales y primordiales, donde la naturaleza emerge como esencia de la hostilidad y rapacidad. Un mundo en el que lo no humano vive libremente regido por leyes y caprichos inexplicables formando un inextricable caos.¹⁷⁵

En el relato de González, el jardín que resguarda las ruinas de la ciudad funciona como un símil de un bosque siniestro, por ello no resulta extraño el énfasis que el narrador pone en la descripción de las plantas, cuya apariencia hostil siempre es remarcada “el follaje mortuorio” (61) “el liquen fosforescente” (61) y principalmente “la alfombra insalubre de los hongos antropomorfos” simbolizan la entrada a un mundo regido por unas fuerzas desconocidas que se revelan en contra de los exploradores. La comparación que hace el narrador entre los hongos y los humanos no es casual y tiene también que ver con el epígrafe del relato en el que ya se anuncian los poderes mágicos de las plantas. Se trata de un universo en el que, como afirma también José Miguel Cortés “las plantas adquieren vida, la arquitectura está conformada también por plantas con formas humanas y las metamorfosis son efectuadas con tal flexibilidad que es imposible distinguir si una sustancia viva ha sido petrificada”.¹⁷⁶

En el relato de González la apariencia hostil del paisaje se acentúa conforme los personajes se adentran en la ciudad amurallada. Al traspasar sus muros custodiados por unos “monstruos funerales con barbas de musgo y mortajas de pátina” (61) y protegidos

¹⁷³ Rafael Llopis, *Op.cit.*, p.203.

¹⁷⁴ José Miguel Cortés, *Op.cit.*, p.170.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.170.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.170.

por unos “cerrojos oxidados, que al primer intento cedieron con un lastimoso quejido” (62) los exploradores quedan a la merced de las amenazas que emanan de ese mundo desconocido.

En la segunda parte del relato de González los exploradores penetran dentro de la biblioteca, uno de los edificios de la ciudad en ruinas. Al igual que en el jardín el interior del edificio predominan también la oscuridad y humedad. La biblioteca es un edificio oscuro en el que unas “angostas y largas vidrieras que dejaban pasar una luminosidad triste” (62) y en el que los libros estaban cubiertos de unas “telarañas indemnes” (62).

Al entrar en la biblioteca los personajes violan las leyes que rigen ese mundo hostil, por ello no resulta extraño que dicho atrevimiento los conduzca a la muerte. En el relato de González esta destrucción de los personajes ocurre cuando descubren una carta en la que se enteran del destino trágico que les aguarda. Al penetrar en la biblioteca, los exploradores encuentran una carta “abierta, sobre la osamenta de una mesa redonda ubicada al centro del recinto, legible gracias a la luz verde que desde las alturas vertía un domo hexagonal” (62) en la que se les revela el misterio que posibilita la existencia del jardín siniestro. Las plantas son en realidad “alimentadas por las almas de los visitantes que se atreven a traspasar las puertas ese mundo” (62) que es el destino que también les espera a ellos.

Conforme los exploradores leen lo que está escrito en la carta se enteran de que las almas de los visitantes que, como ellos, llegan a la ciudad abandonada, son las que alimentan el jardín: “El jardín nunca acabará de pudrirse. Es eterno, de esa manera horrible. Las almas de quienes aman lo alimentan... alimentan su putrefacción. Y habréis visto que algo de hombres tienen sus hongos” (62). Dicho descubrimiento conforma la fase de derrota del relato de González en el que, a diferencia de otros cuentos de otros autores que hemos analizado, no está presente una confrontación o lucha con el elemento sobrenatural dado que los personajes apenas tienen tiempo de leer el contenido de la carta donde se revela la metamorfosis que habrán de sufrir cuando ésta ya ha iniciado. Al final, ambos personajes pasan a formar parte del jardín quedando transformados para siempre en unos hongos con formas de seres humanos: “Ahora, si alguien entrara en el jardín (pero sólo el jardinero y algunos miembros de la familia pueden hacerlo) vería dos nuevos hongos, de cuerpos torturados y rasgos leprosos, contemplándose en el espejo negro del estanque” (62).

La descomposición de los cuerpos y la humanización de las plantas que es la última imagen que González nos brinda en su relato es uno de los elementos mediante los que este narrador construye el horror en el relato “El infierno”. Además de estos elementos, el autor se vale de la exploración de los poderes mágicos de las plantas. El horror se conforma por la entrada de sus personajes dentro de un universo que se rige por unas leyes hostiles e incontrolables que escapan todo control y toda lógica.

Conclusiones

La inexistencia de estudios críticos sobre el género de horror en México fue el punto de partida del cual surgió este trabajo de investigación donde se planteó la necesidad de abordar este tema que tradicionalmente había sido considerado marginal en la literatura mexicana. Sin embargo, para poder revisar las incursiones de los escritores mexicanos en el cuento de horror fantástico, primero fue necesario definir las características de este género narrativo y diferenciarlo de otros discursos colindantes. Para ello, primero se realizó un recorrido a través del proceso de gestación del cuento de horror que nos permitió conocer sus principales etapas de desarrollo: la novela gótica, el cuento de miedo realista y el cuento materialista de terror. Posteriormente, se revisaron algunas propuestas de definiciones del cuento de horror y se analizaron sus fronteras con el cuento fantástico. A partir de la revisión de las propuestas de autores como Roger Caillois, Tzvetan Todorov, H. P. Lovecraft, Rafael Llopis y Noël Carroll pudimos concluir que la existencia del horror no era una condición indispensable del género fantástico, por lo que si bien existen cuentos donde confluyen ambos discursos, también hay relatos fantásticos donde el horror no está presente. Concluimos también que la mayoría de los autores definieron al género de horror a partir de los efectos derivados de su lectura como el miedo y el sobresalto y que estos efectos eran creados de manera intencional por los autores para proporcionar a sus lectores un goce estético.

En el apartado del análisis estructural del cuento de horror fantástico se revisó la conformación de las tramas argumentales, atmósferas, personajes y temas propios de este género narrativo. En cuanto a la conformación de las tramas argumentales, encontramos dos propuestas de clasificaciones, la de Noël Carroll y Jaime Ricardo Reyes. En la primera se propuso una división del cuento de horror en cuatro fases: presentación, descubrimiento, confirmación y enfrentamiento, mientras que la segunda se planteó una división de la trama argumental en siete etapas: normalidad inicial, ruptura, extrañamiento, racionalización, aceptación del misterio, resolución y final. Además de las tramas argumentales también se revisó la conformación de escenarios como el castillo medieval y la casa encantada y de personajes como el doble, el licántropo, los fantasmas, vampiros, brujas, hechiceras y otras variantes de las mujeres malévolas. Encontramos que poseían rasgos en común como la

fealdad, impureza y anormalidad y que para realzar su apariencia siniestra, los autores utilizaron técnicas como la fusión, fisión y magnificación. Por último, se revisaron algunos temas de la narrativa de horror como la muerte la sangre, el erotismo, la ruptura del tiempo y espacio, la animación de objetos inertes y el miedo a las partes separadas del cuerpo humano.

La segunda parte de la investigación abarcó ya propiamente el análisis de los cuentos de los autores mexicanos que incursionaron en el género de horror. En cada uno de los cuentos se analizó la conformación de las tramas argumentales, atmósferas, personajes y temas que conformaron estos relatos. Como resultado de este análisis pudimos identificar algunos rasgos distintivos de los cuentos escritos por estos autores.

En primer lugar, se encontró que, en los cuentos analizados, los autores partieron de temas propios de esta narrativa los cuales a veces fusionaron con los elementos del imaginario local o bien reelaboraron, proponiendo nuevas interpretaciones de los temas clásicos. Algunos de los temas que encontramos fueron el miedo a la sangre, que apareció en el cuento “Girándula” de Guadalupe Dueñas y en el relato de José Emilio Pacheco “Tenga para que se entretenga” y la representación del erotismo como un acto violento que apareció en el relato de Emiliano González “La mantis” y en el cuento “Pasos en la escalera” de Guadalupe Dueñas.

En los cuentos “Asesinato en do sostenido mayor” de Francisco Tario y “Tlactocatzine del jardín de Flandes” de Carlos Fuentes encontramos un tratamiento del tema de la ruptura de las leyes de la causalidad espacial y temporal, en ambos cuentos estas leyes fueron trastocadas: los escenarios cobraron vida propia. Por último, identificamos el tratamiento de dos temas muy arraigados en la tradición del cuento de horror: el animismo y el miedo a las partes separadas del cuerpo humano. El primero lo encontramos en el relato “Chac Mool” de Carlos Fuentes mientras que el segundo apareció en el relato de Amparo Dávila “Griselda”, donde la autora exploró el miedo a las partes separadas del cuerpo, concretamente a los ojos.

Por lo que toca a la conformación las tramas argumentales, se encontró que casi todos los cuentos se apegaron a la estructura clásica del género de horror conformada por una fase de normalidad inicial, aceptación del misterio, confrontación y derrota. La lucha entre la lógica racional y el elemento sobrenatural se escenificó casi siempre en los cuentos de

los autores mexicanos. Esta confrontación fue uno de los elementos que determinó la estructura de las tramas, donde siempre encontramos un personaje cuya misión era comprobar, mediante hipótesis racionales, la falsedad de los sucesos producidos por causas sobrenaturales. En algunos casos, los autores usaron la estructura epistolar para otorgarle a sus cuentos mayor verosimilitud como hizo Carlos Fuentes en el relato “Chac Mool” y Francisco Taro en “La semana escarlata”. En otros casos, se empleó la redacción de las historias a la manera de informes policiacos como en el cuento de José Emilio Pacheco “Tenga para que se entretenga”.

En algunos relatos, las fases de desarrollo de las tramas argumentales coincidieron con las acciones y transformaciones de los personajes, como en el cuento de Carlos Fuentes “Chac Mool” donde la conformación de la trama argumental coincidió con el proceso de metamorfosis de la estatua del dios indígena o en “La semana escarlata”, donde las fases de desarrollo coincidieron con el proceso de transformación del personaje del doble.

En la mayoría de los cuentos encontramos la creación de finales ambiguos que se usaron para reforzar la verosimilitud de la existencia del elemento fantástico y crear una vacilación entre la explicación racional y la explicación sobrenatural. En otros casos, los autores crearon una indefinición de las fronteras del sueño y la realidad como en el cuento de Francisco Tario “La semana escarlata” y en de Guadalupe Dueñas “Pasos en la escalera”. Por último, en la mayoría de los cuentos, encontramos la conformación de un horror psicológico que se construyó de manera gradual, si bien también hubo algunos cuentos donde predominó un terror frontal o físico como los relatos de Guadalupe Dueñas y Emiliano González.

En sus relatos, los escritores mexicanos partieron de la conformación de personajes clásicos de la narrativa de horror como el fantasma (Dueñas, Pacheco), la momia (Pacheco), el doble (Tario), la bruja o hechicera (Fuentes, Dávila, Pacheco) y las plantas o animales con poderes sobrenaturales (Dueñas, González). En algunos casos, encontramos una reelaboración de estos personajes como en “La semana escarlata”, donde Francisco Tario planteó una nueva interpretación del personaje del doble mientras en otros casos ocurrió una fusión de los personajes con elementos del imaginario local, como sucedió en el relato “Chac Mool” de Carlos Fuentes.

Las tramas de los cuentos siempre se estructuraron a partir de la confrontación entre dos personajes antagónicos, un protagonista que usualmente representó el elemento sobrenatural y un antagonista que simbolizó el pensamiento racional. Estos últimos personajes siempre terminaron, o bien aceptando la veracidad de la existencia del elemento sobrenatural, o bien derrotados por unas fuerzas desconocidas e incontrolables. Por otro lado, en muchos de los cuentos los personajes poseedores de poderes sobrenaturales ejercieron una influencia negativa sobre el comportamiento de los personajes que representaron el pensamiento lógico o racional. Por ejemplo, en el cuento de Guadalupe Dueñas “Pasos en la escalera” donde unas salamandras trastornaron el comportamiento de un alquimista o en el relato “Chac Mool” donde una escultura humanizada ejerció una influencia sobre el protagonista, conduciéndolo hasta un final trágico. Otro aspecto que encontramos en los relatos fue la presencia de personajes femeninos que ejercieron un control sobre la conciencia de los personajes masculinos. Ejemplos de esta relación de poder detentado por las mujeres los encontramos en “Tlactocatzine del jardín de Flandes” de Carlos Fuentes y “La mantis” de Emiliano Gonzalez.

Para la construcción de sus personajes, los autores se valieron de diferentes estrategias. Por ejemplo, algunos autores realzaron algunos aspectos de su apariencia física como la palidez del fantasma en “Tenga para que se entretenga” y la mirada de la anciana en “Tlactocatzine del jardín de Flandes” o bien el tono de voz de la antagonista en “Griselda”. En otros casos, los autores se concentraron en la descripción del olor de los personajes que les sirvió para vincularlos con el elemento sobrenatural como en “Tenga para que se entretenga” donde José Emilio Pacheco resaltó el olor a humedad del fantasma. En otras ocasiones, los narradores pusieron un énfasis en la descripción de la personalidad de los personajes como ocurrió en “Chac Mool”, donde la apariencia siniestra de la estatua se acentuó por su comportamiento agresivo o en “La mantis”, donde el comportamiento violento de su protagonista aumentó su aspecto amenazante.

La fusión, fisión, masificación y magnificación se usaron para realzar la apariencia siniestra de algunos personajes. Por ejemplo, la magnificación se utilizó en el relato “Griselda” de Amparo Dávila para acentuar la apariencia siniestra de los ojos disgregados de la antagonista mientras que en “Chac Mool” la magnificación y masificación se

utilizaron para aumentar la apariencia repulsiva y grotesca de la estatua del dios indígena. En “La semana escarlata” la fisión se utilizó para conformar el personaje del doble.

Para la construcción de las atmósferas, los narradores se valieron del uso de elementos como la oscuridad, la apariencia ruinoso y los espacios cerrados y alejados. En algunos casos, los narradores adaptaron los elementos de los escenarios de los relatos clásicos del género a lugares característicos de la fisonomía de las ciudades mexicanas como ocurrió con la casona colonial que se utilizó como un símil del castillo medieval. Sin embargo, también se encontró el uso de otros escenarios como conventos ruinosos, bosques, jardines abandonados y cementerios. En algunos de los cuentos, la construcción de las atmósferas estuvo relacionada con el estado anímico de los personajes. Por ejemplo en “Música concreta” de Amparo Dávila y en “Girándula” de Guadalupe Dueñas donde el horror se conformó de manera gradual por la aparición de diferentes elementos que trastocaron el estado de ánimo de los personajes y aumentaron la tensión y el suspenso.

El principio de oscuridad fue otro de los elementos que estuvieron presentes en casi todos los cuentos. En algunos casos, se utilizó para acentuar la apariencia amenazante de los escenarios como ocurrió en el relato de José Emilio Pacheco “La cautiva” donde la oscuridad acentuó la apariencia lúgubre de un convento en ruinas o en el relato de Emiliano González “El Infierno” donde la oscuridad sirvió para acentuar el aspecto amenazante de una ciudad abandonada.

La profusión en la decoración y abigarramiento de espacios interiores se utilizó para remarcar la apariencia siniestra de los escenarios y marcar la ruptura de la temporalidad como en el relato “Tlactocatzine del jardín de Flandes” que ocurrió en una vieja casona decorada con unos muebles antiguos, cuadros y tapices que vincularon ese escenario con un pasado remoto. Por otro lado, en varios de los cuentos las tramas ocurrieron en lugares que se encontraban en estado decadente. Este elemento se utilizó para anunciar la descomposición interna de estos escenarios como ocurrió en el relato “La cautiva” donde se utilizó un convento en ruinas cuyo estado guardaba una relación con el cadáver resguardado o en su interior o en el cuento “El infierno” donde la trama estuvo situada en las ruinas de una ciudad cubierta por unas plantas antropomorfas.

La ubicación de las tramas en lugares aislados, apartados de todo contacto con el exterior, se utilizó para realzar su apariencia siniestra y propiciar el surgimiento de lo

sobrenatural. Este elemento lo encontramos en el relato de Guadalupe Dueñas “Pasos en la escalera” que ocurrió en un laboratorio improvisado por un alquimista y en el relato de José Emilio Pacheco “La cautiva”, que transcurrió en un convento ubicado a las afueras de un pequeño poblado.

El uso de espacios cerrados apareció también en algunos relatos. El cuento de Amparo Dávila “Música concreta” y el cuento “Girándula” de Guadalupe Dueñas ejemplifican el uso de espacios reducidos para producir una sensación de claustrofobia. Además, la descripción de elementos del estado del tiempo como la lluvia, viento y relámpagos se usaron para realzar la apariencia siniestra de los escenarios como ocurrió en los relatos “Tlactocatzine del jardín de Flandes” y “Griselda”, donde la descripción del estado del tiempo se utilizó para anunciar la presencia del elemento sobrenatural.

Mediante la sinestesia, los narradores vincularon sus escenarios con lo siniestro. En este sentido se utilizaron por ejemplo los aromas ambientales como el olor de las flores (“Griselda”) el olor de tumba o féretro (“Tlactocatzine del jardín de Flandes”) y el olor a humedad o pantano (“Girándula”, “Música concreta”). Algo semejante ocurrió con los ruidos ambientales y su combinación con los efectos visuales que se utilizaron para producir la sensación de horror como ocurrió en el relato de Amparo Dávila “Música concreta”. Por último, se encontró el uso de distintos elementos que irrumpieron en los escenarios produciendo una sensación de extrañeza como en “Tlactocatzine del jardín de Flandes”, donde las apariciones de la hechicera estuvieron acompañadas por diferentes efectos sonoros o visuales o en “Girándula”, donde la aparición del elemento sobrenatural estuvo acompañado de algunos sucesos inexplicables como unas luces encendidas y algunos objetos que, por causas misteriosas, se encontraban fuera de su sitio habitual.

Hasta aquí la revisión de los principales elementos de los cuentos de los autores mexicanos. A partir del análisis de la conformación de los principales elementos de estos relatos se pudo comprobar, en efecto, la existencia del horror como un género poseedor de una tradición propia en la literatura mexicana. Dicho recorrido nos permitió también conocer la gran diversidad de personajes, atmósferas y temas presentes en los relatos de los narradores mexicanos que incursionaron dentro del género de horror. Se pudo demostrar asimismo que el cuento de horror poseía una continuidad temporal en nuestra literatura y había sido practicado por una variedad de autores, poseedores cada uno de ellos de una

propuesta estética particular y una interpretación propia de los principales elementos de ese género narrativo pues, si bien, los autores mexicanos partieron de elementos pertenecientes a la tradición universal del cuento de horror para conformar sus relatos, también incorporaron características particulares como la reelaboración de algunos personajes y atmósferas o la adaptación de éstas a los elementos de la fisonomía local, además de la fusión de algunos elementos propios del relato de miedo con otros elementos característicos del imaginario local.

Queda pendiente la revaloración de la obra de los narradores mexicanos que incursionaron en el cuento de horror fantástico, la cual ha permanecido en el olvido y ha sido poco difundida y estudiada en nuestro país. Mientras eso ocurre, quede este trabajo como testimonio de la gran diversidad y riqueza de un género que posee un lugar propio en la literatura mexicana y, al mismo tiempo, dialoga también con una tradición que forma parte, desde hace más de tres siglos, de la historia de literatura universal.

Bibliografía

- Bermúdez, Maria Elvira. *Cuentos fantásticos mexicanos*, México, Universidad Autónoma Chapingo, 1986.
- Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*, México, F.C.E., 1986.
- Bértolo Cárdenas, Constantino y Juan. “Introducción a la novela de intriga” en *El gato negro: una antología de los mejores relatos de Edgar Allan Poe*, Madrid, Hyspamérica-Anaya, 1983.
- Caillouis, Roger. *Imágenes, Imágenes*, Barcelona, EDHASA, 1970.
- *El mito y el hombre*, México, F.C.E., 1989.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Machadolibros, 2005.
- Chaves Castañeda, Ricardo. “Sobre lo inexistente del cuento de terror en México y Rafael Martínez Lloreda” en *Ni cuento que los aguante (la ficción en México)*, México, Universidad Nacional Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 217-240.
- Chevalier Jean, y Alain Cheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993.
- Cortés José Miguel. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*, México, F.C.E., 1993.
- *Música concreta*, México, F.C.E., 1964.
- *Arboles petrificados*, México, Joaquín Mortiz, 1977.
- Dueñas, Guadalupe. *No moriré del todo*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*, Londres, Biblioteca Nueva, 1974.
- Fuentes, Carlos. *Cuentos completos*, México, F.C.E., 2013.
- *Los días enmascarados*, México, Era, 1983.
- González, Emiliano. *Casa de horror y magia*, México, Joaquín Mórtiz, 1989.
- González, Joan Escudé. “Historia del cuento clásico de terror”. En línea: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/escude1.htm> (consultado el 1 de febrero de 2014).
- Gubern, Roman y Prat Carós, Joan. *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets, 1979.

- Honores, Elton. *La civilización del horror: el relato de terror en el Perú*, Lima, El lamparero alucinado, 2013.
- King, Stephen. *Danza Macabra*, Madrid, Valdemar, 2006.
- Lazo, Norma. *El horror en el cine y la literatura*, México, Paidós, 2004.
- Lovecraft, H.P. *El horror sobrenatural en la literatura*, México, Fontamara, 1997.
- Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1986.
- *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México. F.C.E, 1978.
- Pacheco, José Emilio. *El viento distante*, México, Era, 1963.
- *El principio del placer*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- Patán, Federico. “Una rosa para Amalia (cuentos góticos mexicanos) en *Cuento y figura: la ficción en México*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1996, pp.121-144.
- Piñeiro Carballada, Aurora. “Tiene la noche una venus oscura: la cuentística de Ángela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica”, tesis de maestría, UNAM, Facultad de filosofía y letras, 2011.
- Roas, David. *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mirabel, 2006.
- Rosas, Saúl. *El cine de horror en México*, Buenos Aires, Lumen, 2003.
- Reyes, Jaime Ricardo. *Teoría y didáctica del género Terror*, Bogotá, Magisterio, 2006.
- Tario, Francisco. *Cuentos completos, Tomos I y II*, México, Lectorum, 2003.
- *Tapioca inn: Mansión para fantasmas*, México, F.C.E., 1952.
- *Una violeta de más*, México, Joaquín Mortiz, 1968.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Velasco, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.